

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MAI-JUIN 1952



CLOTILDE BRIÈRE-MISME : LA "DANAË" DE REMBRANDT ET SON VÉRITABLE SUJET. ¶ DORA PANOFSKY : GILLES OR PIERROT ? ICONOGRAPHIC NOTES ON WATTEAU. ¶ JOSÉ LÓPEZ-REY : TWO SHEETS FROM GOYA'S MADRID SKETCHBOOK. ¶ PIERRE LADOUÉ : LA SCÈNE DE L'ANNONCIATION VUE PAR LES PEINTRES.
¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
EMILE DACIER, Inspecteur général hon. des Bibliothèques et des Archives de France;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGE, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEGLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVTEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO dos SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA "DANAË" DE REMBRANDT

ET SON VÉRITABLE SUJET

— I —

L'

ŒUVRE de Rembrandt, si étudiée déjà, présente encore des énigmes. Certaines compositions ne livrent qu'à regret le secret de leur sujet; ainsi la toile illustre de l'Ermitage, dite, à tort, *Danaë*. Depuis soixante ans les connaisseurs lui cherchent un titre exact, qui, aujourd'hui, nous semble trouvé. Les interprétations successives qu'ils lui donnèrent méritent d'être rappelées. Elles apportent leur tribut à l'histoire des controverses iconographiques où se côtoient, sur le chemin de la découverte, l'érudition et la naïveté, le bon sens et le paradoxe, l'observation et la fantaisie. Quant à la solution du problème, elle importe d'autant plus que le sujet joue un rôle essentiel chez Rembrandt, à l'époque où il peignit « *Danaë* ». Elle suggère quelques réflexions sur l'état d'esprit du maître. Surtout, elle dévoile le sens d'un chef-d'œuvre, dont on n'appréhendait que la valeur plastique.

Notre image suffit à évoquer ce vaste tableau¹, le *Nu* le plus imposant de

* La documentation de cette étude ayant été réunie avant la guerre, l'auteur ne peut garantir l'emplacement de certains tableaux qui, en 1939, se trouvaient dans des galeries allemandes.

1. Toile, 185 × 203 cm. Signée en bas et datée 1636, le troisième chiffre presque effacé. Voir HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis des Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, Esslingen et Paris, t. VI, 1915, in-8°, p. 110, n° 197; et A. SOMOFF, *Ermitage impérial, catalogue de la galerie des tableaux*, II^e partie, Saint-Pétersbourg, 1901, in-8°, n° 802.

Rembrandt avec la *Bethsabée* du Louvre. Un lit de parade : griffons et colonnes torses, baldaquin dont un Amour descend, lourdes draperies et linge délicat, enchaînent dans un cadre somptueux où dominent les blancs, les rouges et les ors, une femme dévêture. Ses bracelets, sa coiffure, ornés de menus rubans écarlates, et sur l'estrade, des souliers blancs brodés d'or, sont les vestiges d'une mise opulente. Au fond, une vieille servante écarte un rideau qui laisse passer la lumière (fig. 1). Le jeune corps, imparfait et splendide, respire; l'élan de la main, la mine, ajoutent à l'intensité de la vie.

Quel est le thème officiel de cette toile et lui convient-il parfaitement?

Il est tiré de la mythologie. Un oracle avait prédit au roi d'Argos Acrisius, qu'un fils, né de sa fille Danaë, le tuerait. Pour qu'aucun mortel ne pût la rendre mère, il l'enferma dans une tour d'airain, défendue par des gardes et par des chiens. Mais un dieu, Jupiter, accomplit le destin. Il surprit la princesse sous la forme d'une pluie d'or, et lui donna Persée, qui tua son grand-père. Selon les écrivains de l'école d'Appollodore, une vieille nourrice servait Danaë.

Les peintres, depuis la Renaissance, ont aimé représenter ce duo entre une averse impérieuse et une belle victime, passive ou pâmée. Ils ont ajouté parfois des comparses, la suivante cupide, un ou plusieurs Amours vainqueurs. Impossible de supprimer le protagoniste, Jupiter métamorphosé, et, à notre connaissance, une « Danaë » sans pluie d'or, n'est pas Danaë.

Chez Rembrandt, point de pluie d'or. Les deux femmes ne lèvent même pas les yeux vers le ciel d'où elle viendrait. Leurs regards convergent à quelques pas, à hauteur d'homme. Elles attendent une arrivée prévue et ne subissent pas une intrusion fortuite. Enfin, l'Amour, qui devrait triompher, pleure, enchaîné au-dessus du lit. A ces remarques souvent formulées, ajoutons que l'héroïne porte une alliance en évidence à l'annulaire de la main gauche, cas presque unique chez Rembrandt : elle est mariée.

Le maître a-t-il brodé sur le mythe de Danaë? C'est inadmissible. Nous sommes en 1636, il a trente ans, l'âge où il respecte jusqu'au scrupule les textes dont il s'inspire. Il partage les idées qu'exprime son confrère Philips Angel en 1641. Celui-ci, le 18 octobre, jour de la Saint-Luc, prononce un discours au banquet corporatif des peintres leydois². « Il nous faut », dit-il, « fouiller les vieux livres poussiéreux pour acquérir la connaissance de l'Histoire. Nous devons y ajouter le fruit de nos réflexions : nous sauvegarderons de la sorte notre indépendance, sans violenter les faits historiques. Ainsi font Rembrandt, Lievens, Backer, etc. » Et il donne en exemple *les Noces de Samson*, tableau peint par Rembrandt en 1638 (fig. 2). Il admire la restitution juste de la scène : les convives couchés autour de la table à la mode antique, Samson, « les cheveux longs », qui leur propose une énigme en comptant sur ses doigts. Angel aurait pu souligner aussi la convenance des expressions : l'attention

2. Ce discours fut publié l'année suivante : PHILIPS ANGEL, *Lof der Schilder Konst*, Leydes, 1642. Voir HOFSTEDE DE GROOT, *Die Urkunden über Rembrandt*, La Haye, 1906, in-8°, p. 118, n° 91.



FIG. 1. — La Pseudo-Danaë de Rembrandt. — Musée de l'Ermitage, Leningrad.

des auditeurs, l'entrain de Samson qui croit les berner. L'orateur insiste : le mérite du tableau vient de ce que Rembrandt a lu attentivement l'Histoire et en a médité le sens.

De tels principes tiennent, sans nul doute, à la formation protestante des Hollandais. Tous devaient analyser la Bible et apprenaient dès leur jeune âge à en révéler la lettre et l'esprit. Le calvinisme, ennemi des images, ne tolérait le tableau religieux que s'il était narratif, et les peintres s'efforçaient de retracer avec exactitude l'épisode choisi. Rembrandt restera jusqu'à la fin, différent pour ses sources littéraires, mais son interprétation deviendra de moins en moins circonstanciée. Autour de 1636,

il est encore fortement marqué par la longue discipline du collège où il semble être resté sept ans, et de l'Université où il ne fit que passer : l'étude des livres saints y tenait une place capitale. Avec une admirable conscience, il adapte étroitement le tableau au sujet, qu'il s'agisse d'ailleurs d'un sujet sacré ou profane, des *Noces de Samson* (1638) ou de *Ganymède* (1634), de *Diane et Actéon* ou de la *Colère de Samson* (1634). On ne peut donc accepter le désaccord entre la grande toile de l'Ermitage et le thème qu'on lui attribue ; il faut lui en trouver un autre.

Pourtant le vieux titre a des partisans. Le dernier, M. Panofsky, l'a défendu, en 1933, avec une érudition si éblouissante, que pour certains, elle clôt le débat³. Nous insisterons d'autant plus sur son article que, publié par la belle revue hollandaise "Oud Holland"⁴, trop peu répandue en France, il échappe à maint de nos lecteurs. Or, si la science qu'il déploie ne sert pas, à notre avis, la thèse de l'auteur, elle reste fort instructive.

Voyons, avant tout, les arguments produits depuis le début de la discussion, en faveur du sujet : Danaë.

On invoque d'abord la tradition : *Danaë* s'est toujours appelée Danaë. Ce « toujours » ne remonte pas très haut, car nous rencontrons pour la première fois la toile au milieu du XVIII^e siècle. On essaie alors de l'identifier avec deux ou trois œuvres

perdues mentionnées au XVII^e siècle. Voici un « grand morceau étant Diana », dans l'inventaire de Rembrandt, en 1656⁵, puis, « un grand morceau de peinture étant une Dané », dans un inventaire de 1660⁶, où Jurijs Ovens et Ferdinand Bol, anciens élèves de Rembrandt, font les estimations. Une tradition si respectable troubla certains adversaires du thème

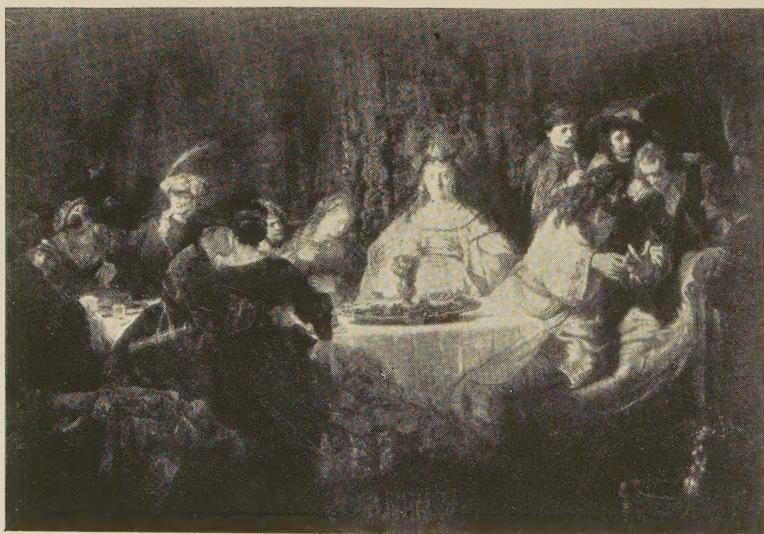


FIG. 2. — REMBRANDT. — Les Noces de Samson. — Musée de Dresde, Allemagne.

fesselte Eros (*Zur Genealogie von Rembrandts Danaë*), dans : "Oud-Holland", 1933, pp. 193-217.

5. Inventaire après saisie de Rembrandt, déclaré insolvable, 25-26 juillet 1656. Voir HOFSTEDE DE GROOT, *Die Urkunden...*, ouvr. cité, p. 209, n° 347.

6. Inventaire pour la succession de Clara de Valeer, veuve de Eduart van Domselaer, à Amsterdam, 16 octobre 1660. Voir BREDIUS, dans : "Oud-Holland", 1908, p. 223; HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes Verzeichnis...*, ouvr. cité, n° 197 a.

3. BREDIUS, *Rembrandt Gemälde*, Innsbruck, 1935, p. 20, n° 474.

4. ERWIN PANOFSKY, *Der ge-*



FIG. 3. — TITIEN. — Danaë. — Musée de l'Ermitage, Leningrad.

consacré, comme Bode⁷ et Neumann⁸. M. Panofsky en fait son arme initiale. Or, rien ne dit que notre tableau soit l'un de ceux-là. Le premier, dont on n'indique pas l'auteur, représentait plutôt *Diane*, le scribe ayant ajouté un "i" pour faire *Dianae*⁹. Le second serait-il le *Nu* de l'Ermitage qu'il faudrait se garder d'en rien conclure. M. Panofsky sape lui-même notre confiance dans les anciennes désignations. Il est prêt à voir notre Danaë, non seulement dans la Danaë et la Dané, mais encore dans « une grande peinture de Vénus par Rembrandt », citée par un inventaire de 1644¹⁰. Il nous assure qu'on a pu prendre Danaë pour Vénus et nous en convainct par l'exemple de l'éminent critique Vasari qui, au XVI^e siècle, décrivit comme Vénus, la Danaë de Corrège. Comment alors se fier aux tabellions hollandais, les plus faillibles entre les rédacteurs d'inventaires? Les sujets rares abondaient dans leur pays, comme nous le verrons. Ils ne s'attardaient pas à les déchiffrer et se contentaient d'un à-peu-près. Leurs nomenclatures, laconiques et vagues, prouvent leur indiffé-

7. W. BODE et HOFSTÈDE DE GROOT, *Rembrandt, beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde*, Paris, t. I, 1897, in-fol., n° 194.

8. CARL NEUMANN, *Rembrandt*, Munich, 1922, 3^e éd., in-4^o, p. 444.

9. HOFSTÈDE DE GROOT, *Beschreibendes...*, ouvr. cité, n° 197, et *Urkunden...*, ouvr. cité, p. 209, note au n° 347.

10. Inventaire pour la succession de Jan d'Alvijn, 25 juin 1644, Amsterdam. Voir BRÉDIUS, dans : "Oud-Holland", 1910, p. 9, et HOFSTÈDE DE GROOT, *Beschreibendes...*, n° 216a.

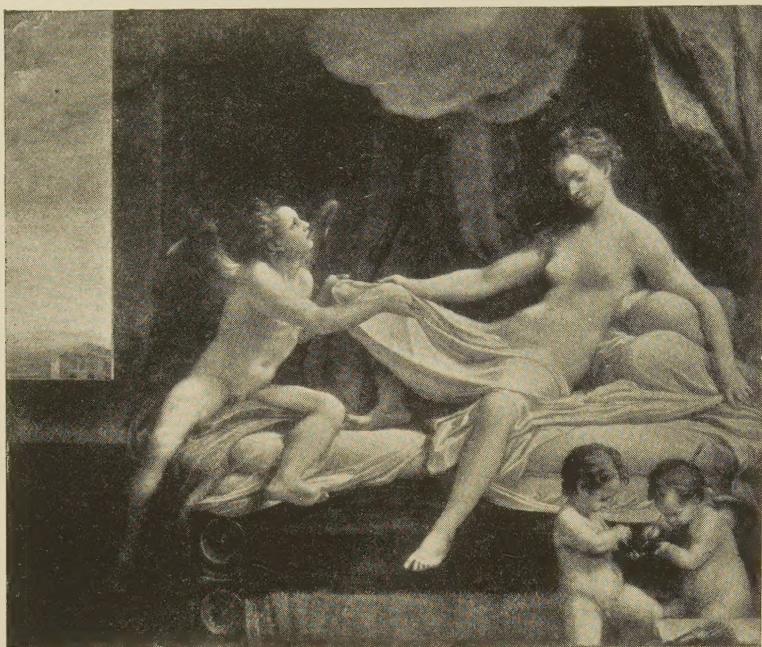


FIG. 4. — CORRÈGE. — Danaë. — Galerie Borghèse, Rome.

teurs, « à droite de la porte d'entrée, *Danaë recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or*, par Titien..., vis-à-vis, le même sujet, par Rembrandt »¹³. Les amateurs du XVIII^e siècle étaient insensibles à l'opposition intime de ces chefs-d'œuvre, l'un, l'italien, classique, placide et voluptueux, l'autre réaliste, ardent et romanesque. Mais ils

11. « Collection Crozat, à Paris, acquise par Catherine II », indique pour tout « pedigree » de la « Danaë », HOFSTEDÉ DE GROOT, *Beschreibendes...*, n° 197. Crozat, baron de Thiers, avait probablement hérité ses objets d'art de son frère Louis-François Crozat, baron du Chatel, mort en 1750. Celui-ci avait hérité les tableaux de son oncle Pierre Crozat. Sur la coll. Crozat, voir MAURICE TOURNEUX, *Diderot et Catherine II*, Paris, 1899, pp. 46-56.

12. Titien peignit sa première *Danaë* (Musée de Naples), accompagnée d'un Amour debout, en 1545. Il en fit trois répliques où elle figure avec la servante : celle du Prado en 1554, celle de Vienne et celle de Crozat, vers la même date.

13. *Catalogue des tableaux du cabinet de M. de Crozat, baron de Thiers*, Paris, 1755, in-16, p. 35. (Par LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, selon une note manuscrite ancienne sur un exemplaire du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.)

rence ; ils ne consultaient guère que sur les prix les experts qu'ils s'adjointaient, même les mieux avertis comme Bol.

Le grand amateur parisien Crozat, baron de Thiers, avec qui commence l'histoire de notre toile¹¹, la reçut-il déjà baptisée *Danaë*? C'est possible. Si non il l'eût nommée ainsi lui-même, tant il la trouvait proche de la *Danaë* par Titien (fig. 3) qu'il possédait¹². Il les mit en pendants. « Dans le petit salon précédent la galerie », indique le catalogue dont on munissait les visiteurs,

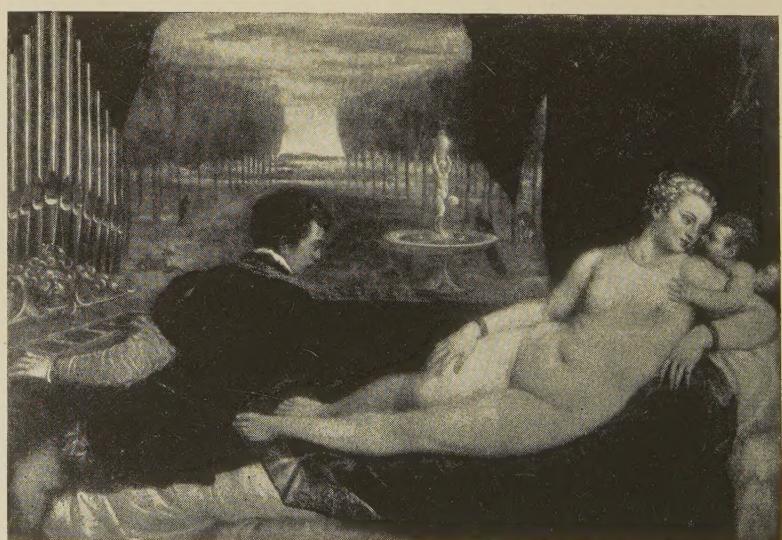


FIG. 5. — TITIEN. — Vénus au joueur d'orgue. — Musée du Prado, Madrid.

percevaient bien entre eux, avec une acuité particulière, outre la parenté de la composition, des analogies techniques. On divisait alors les peintres en deux camps ennemis, les tenants du dessin et de l'idéal, les tenants de la couleur et du naturalisme. Chaque groupe avait ses partisans. Titien et Rembrandt voisinaient dans le dernier¹⁴. Ils font l'objet de parallèles, de polémiques, que les critiques, les amis de Crozat pouvaient poursuivre dans « le petit salon » devant les deux « Danaës ». Pareille solidarité riva, peut-être à notre Rembrandt, le nom de son « compagnon » fameux.

Les deux pendants entrèrent ensemble à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, lors-

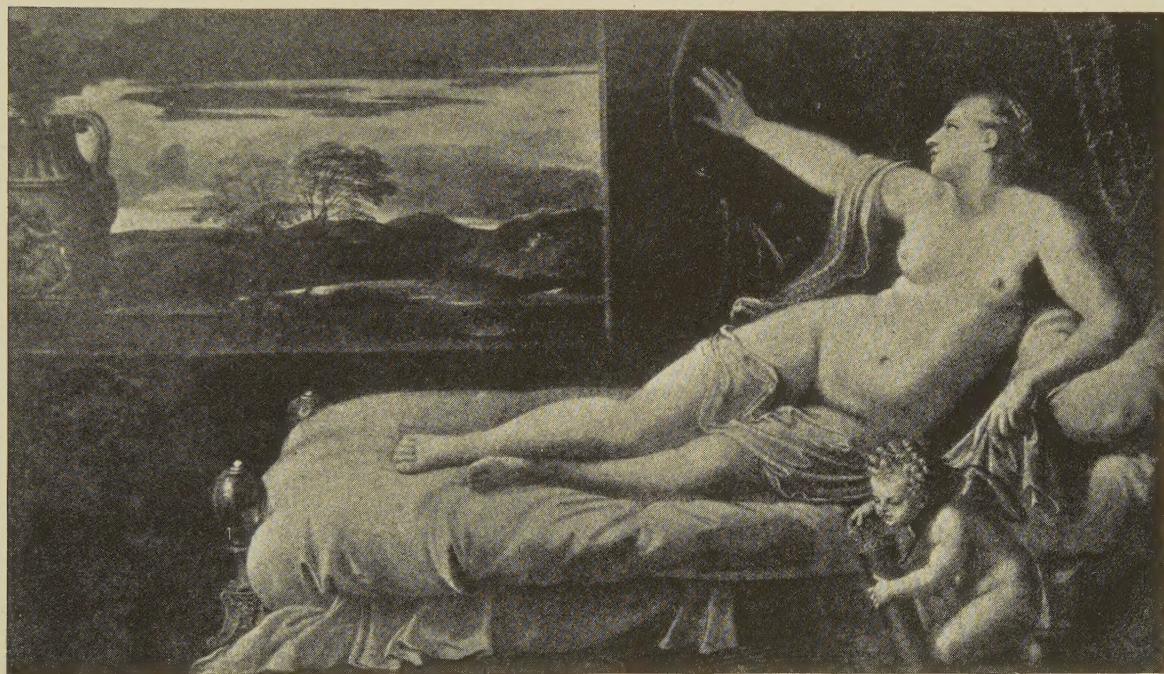


FIG. 6. — ANNIBAL CARRACHE. — Danaë. — Bridgewater House, Londres.

que, Crozat mort, ses héritiers vendirent, le 4 janvier 1772, cent-cinquante-huit de ses tableaux pour quatre cent soixante mille livres à Catherine II par l'intermédiaire de Diderot¹⁵. Le premier inventaire de la galerie, publié sur l'ordre de l'impératrice en 1774¹⁶, adopte pour le Rembrandt, le titre fourni par le catalogue Crozat et qui allait devenir officiel¹⁷.

14. Voir ANDRÉ FONTAINE, *les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909. in-8°.

15. MAURICE TOURNEUX, ouvr. cité, pp. 52 et suiv. Diderot signa le traité de vente au nom de l'impératrice de Russie; elle lui fit envoyer après réception des tableaux, ses remerciements et un « sac de martre zibeline propre à faire une fourrure d'habit ».

16. *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galeries et les cabinets du palais impérial de Saint-Pétersbourg*, Saint-Pétersbourg, 1774, petit in-8°. Ce livret, tiré à cinquante ou soixante exemplaires, dont il n'existe qu'un seul en Russie, fut réimprimé par la "Revue Universelle des Arts", tomes XIII, XIV et XV (1861-1862).

17. Le dernier catalogue officiel russe que nous connaissons, où *Danaë* figure, est celui de l'exposition de Rembrandt, au Musée de Moscou, 1936, n° 10. Plusieurs hypothèses sur son sujet sont mentionnées.

Plus encore que les amateurs de jadis, M. Panofsky se laisse fasciner par les analogies. Elles suggèrent un titre à nos pères, il veut qu'elles le justifient. Nous y gagnons en deux chapitres de son article, une « histoire iconographique » de Danaë, qui est de grand intérêt. Elle va de l'antiquité à 1636, mais elle n'intéresse directement notre étude que passé le moyen âge; la Renaissance, négligeant tout ce qui l'avait précédée, reprit le thème dans un esprit nouveau et créa une tradition que seule connaît Rembrandt.

Au XVI^e siècle, la série des *Danaës* débute par celle de Corrège, vers 1526 (fig. 4). Les quatre *Danaës* de Titien, 1545 et 1554 (fig. 3), la suivent, mais dérivent surtout de la *Léda* et de la *Nuit* de Michel-Ange, de la *Vénus couchée* des Offices, par Titien lui-même. Ensuite l'audace de la pose disparaît. Les *Danaës* ultérieures s'inspirent encore de Titien, mais de sa *Vénus au joueur d'orgue*, du Prado, tournée sur le côté et les jambes jointes (fig. 5). Le motif, de plus en plus édulcoré, aboutit, au début du XVII^e siècle, à la *Danaë* d'Annibal Carrache (fig. 6); elle serait, selon M. Panofsky, « le propre modèle de Rembrandt, qui possédait... non seulement les gravures du maître bolonais, mais aussi des copies peintes d'après ses tableaux ». Le rapport nous semble pourtant plus étroit entre la toile de l'Ermitage et les *Danaës* septentrionales reproduites par M. Panofsky, entre autres, celles de Bloemaert et de Wierix : les lignes sinuées et les reliefs accusés, communs en Néerlande au « maniériste » et au « baroque », les unissent autant que l'attitude. Nous réclamons une place, parmi les proches de notre héroïne, pour la *Danaë* de Jacques Blanchard, artiste mort en 1638, surnommé de son vivant « le Titien français » et qui était apprécié en Hollande¹⁸. Elle est connue par une gravure (fig. 7). Le bras levé qui, chez Carrache et Wierix, écarte un rideau, fait, comme chez Rembrandt, un geste expressif.

« La généalogie de Rembrandt », conclut M. Panofsky, « nous montre donc une tradition continue depuis Titien... et il est à peine imaginable qu'il ne représente pas, lui aussi, Danaë. » Ce lignage ne comprend-il donc que des *Danaës*? Ne trouvons-nous pas, à son départ, grâce aux indications de M. Panofsky, une

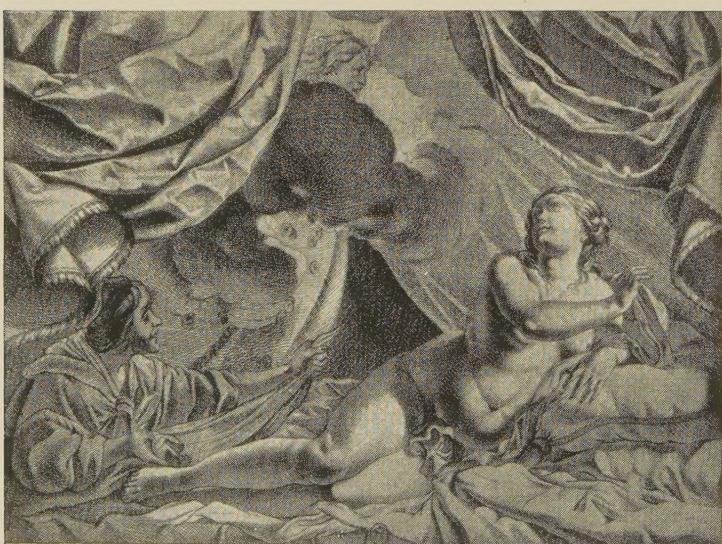


FIG. 7. — JACQUES BLANCHARD. — Danaë.

18. L'émule de Vermeer et de Pieter de Hooch, Cornélis de Man, s'inspire de deux *Charités* et d'une *Sainte Famille* de Jacques Blanchard, pour sa *Charité* du Prinsenhof, à Delft. Voir : C. BRIÈRE-MISME, *Cornélis de Man*, dans : "Oud-Holland", 1935, p. 6.



FIG. 8. — H. GOLTZIUS. — *Vertumne et Pomone*. — Rijksmuseum, Amsterdam.

Léda, une *Nuit*, une *Vénus couchée*? A partir de 1555, toutes nos belles captives n'ont-elles pas pour mère la *Vénus au joueur d'orgue* de Titien? Parmi leurs sœurs, voici la *Pomone* de Goltzius (fig. 8) dont M. Ryckevoersel faisait le prototype du Rembrandt¹⁹, la *Madeleine* de Blanchard (fig. 9), les *Antiopes* de Rembrandt lui-même, que Somof prenait pour des *Danaës*²⁰. Enfin, la *Danaë* de Carrache a pour fille une *Vénus* du Guide qui la répète, presque trait pour trait. Quant à la vieille, elle a pour congénères *Vertumne* auprès de *Pomone*, une servante anonyme auprès de toutes les *Bethsabées* de Rembrandt. Famille accueillante que celle de *Danaë*! Elle admettra bien encore quelque membre étranger. Le remarquable exposé de M. Panofsky démontre, malgré l'auteur, que les peintres emploient un même motif à des sujets différents. L'étonnant serait que Rembrandt ait capté à la fois, un motif et un sujet. Il est envers les traditions d'une indépendance que ses emprunts mêmes soulignent. S'il retient un poncif, il le détourne de son sens initial, il le transforme selon son

19. JHR. DR. RYCKEVOERSEL, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam, 1932, in-4°, p. 130.

20. SOMOF, *Catalogue de l'Ermitage*, ouvr. cité. Il s'agit de l'eau-forte (BARTSCH, 203), repr. dans : SINGER, *Rembrandt, des Meister Radierungen*, Stuttgart, 1910, in-4°, p. 148 (*Klassiker der Kunst*). SOMOF voyait une *Danaë* dans cette *Antiope*. Elle dérive de l'*Antiope* de Corrège, comme le dessin de la collection Walter Gay (Louvre), repr. dans : VALENTINER, *Rembrandt, Handzeichnungen*, Stuttgart, s. d., in-4°, t. II, p. 178 (*Klassiker der Kunst*). Sans plus de raison, SOMOF suggérait qu'un dessin de l'Albertine (*Jupiter et Antiope*) était une étude pour le tableau de l'Ermitage (VALENTINER..., p. 179). Terminons la liste des *Antiopes* rembranesques prises pour des *Danaës*, par l'eau-forte, d'une authenticité douteuse (BARTSCH 204), repr. par SINGER, ouvr. cité, p. 214, sous le titre *Danaë et Jupiter*.

inspiration et sa vision de la nature. Nous connaissons désormais ses sources lorsqu'il peint la toile de l'Ermitage, mais nous ignorons toujours ses fins, puisqu'il s'y écarte, par des contradictions flagrantes, du mythe de Danaë.

Ces contradictions, les partisans du titre officiel ont tâché de les justifier. Y sont-ils parvenus? Comment, d'abord, expliquent-ils l'absence de la pluie d'or?

On ne pouvait invoquer un précédent valable, mais de savants amis hollandais voulurent bien me signaler un *Nu*, postérieur d'environ vingt-cinq ans au Rembrandt



FIG. 10. — FERDINAND BOL. — Sémélé.
Château de Meiningen, Allemagne.



FIG. 9. — JACQUES BLANCHARD. — La Madeleine.

qu'il imitait et propre, semblait-il, à en confirmer le titre. Nous avons plaisir à reproduire ce tableau presque inconnu de Ferdinand Bol, signé, daté 166. (fig. 10) catalogué comme *Danaë* au château de Meiningen²¹. Il est typique de ses œuvres tardives, voi-

21. Château de Meiningen, inventaire n° 74, catalogue n° 63. T. 206 X 163. Voir P. LEHFELD ET G. VOSS, *Bau-und-Kunstdenkämäler Thuringens*, t. I, 1909, in-8°, p. 186.



FIG. 11. — TINTORET. — L'origine de la voie lactée.
National Gallery, Londres.

ser un mouvement de fuite. Pourquoi? Parce que cette Danaë est Sémélé. Une peinture de Schalken traite le même épisode et figure au château de Pommersfelden, sous son titre exact depuis 1719 (fig. 12)²³. Jupiter avait conquis sous l'apparence humaine, Sémélé, fille de Cadmus, roi de Thèbes, et lui avait juré obéissance. Junon, jalouse, se fait passer

Nous remercions le Rijksbureau voor Kunsthistorische documentatie, de la Haye, de nous avoir prêté la photographie reproduite, et son ancien directeur M. H. Schneider, de nous l'avoir signalée ayant la guerre.

22. Portrait d'une mère et de ses trois enfants (en *Charité*). Signé, daté 1675. Catalogue de la Galerie de Sans-Souci, 1930, n° 9.

23. *Furtrefflicher Gemahld-und-Bilder-Schatz, so in dene Gallerie und Zimmern der Churfürstl. Pommersfeldischen neu-erbauten furtrefflichen Privat-Schloss zufinden ist*, Bamberg, 1719, in-12, n° 5. HOFSTÈDE DE GROOT, *Beschreibendes...*, t. V, 1912, n° 74. Le tableau a pour pendant *Pan et Syrinx*, toile, 147 × 112, signé, daté : 1691.



FIG. 12. — SCHALCKEN. — Sémélé.
Château de Pommersfelden, Allemagne.

sin de la belle *Charité* de Sans-Souci²², alors que séparé depuis longtemps de Rembrandt son maître, il incline vers Jordaens. La pluie d'or manque. Jupiter s'avance sous la forme d'un mortel; un aigle, auprès de lui, tient la foudre. Certains détails seuls sont empruntés à la *Danaë* de Rembrandt : l'estrade, le guéridon, les souliers. L'essentiel est dû à l'*Invention de la voie lactée*, par Tintoret (fig. 11). C'est qu'il fallait esquis-

pour Béroé, nourrice de la princesse, elle l'incite à ordonner que son amant lui apporte la foudre pour prouver sa divinité. Chez les deux artistes, Jupiter arrive; Sémeré, terrifiée, va être consumée. Ainsi en va-t-il de la seule Danaë sans pluie d'or que l'on connaisse depuis Corrège.

Trois autres moyens, qui parfois s'enchevêtrent, sont tentés pour excuser, chez Rembrandt, l'absence de l'averse.

Le Maître aurait représenté plutôt « l'attente » que la « réalisation du prodige », émet M. Panofsky. Vosmaer avait déjà appelé le tableau : *Danaë attendant la visite de Jupiter*²⁴. Car les deux femmes attendent. Ceci, justement, est incompatible avec le mythe de Danaë, qui comporte une « réalisation » imprévue et soudaine. La tradition plastique, dont M. Panofsky fait tant de cas, n'a jamais transigé sur ce point. Si Rembrandt a choisi le moment classique, ne peut-il s'agir d'une ellipse? « Chez lui une Danaë sans pluie d'or n'est pas plus inadmissible que les *Saintes femmes au tombeau* sans ange, un *Jardin des oliviers* sans calice, et une *Andromède enchaînée* sans dragon et sans Persée. » Mais, répondrons-nous, dans une scène de viol, de rapt ou de séduction, il est plus difficile d'éliminer un des deux acteurs, et la chute de Danaë sans Jupiter paraît aussi inadmissible que l'enlèvement de Ganymède sans aigle ou la tentation de Joseph sans la femme de Putiphar.

La défense la plus courante est celle-ci : Rembrandt a remplacé la pluie d'or par un rayon lumineux. Vosmaer en 1868²⁵, Clément de Ris en 1879²⁶, le supposaient; M. Panofsky le croit. La modification aussi profonde d'un mythe, Jupiter métamorphosé en rayon et non en pluie, n'est pas dans l'esprit du XVII^e siècle. Mais le mirage de la tradition entraîne le savant archéologue : Titien, par un nuage ardent, Wierix par une gloire qui émane du visage divin, auraient commencé la « luminarisation du prodige ». Rembrandt se serait borné à la compléter. Il eût élevé ainsi « la matérialisation plastique de la divinité à la région de la pure-vision et il eût, par-delà le paganisme de la Renaissance, renoué avec une pensée qui... s'était réalisée au moyen âge ». On trouve, en effet, au moyen âge, des Danaës sans pluie d'or. Le mythe,



FIG. 13. — REMBRANDT. — Ganymède. — Musée de Dresde, Allemagne.

24. VOSMAER, *Rembrandt, sa vie, ses œuvres*, 2^e éd., Paris, 1877, p. 512.

25. VOSMAER, *id.* (la 1^{re} éd. est de 1868), p. 155 de la 2^e éd.

26. CLÉMENT DE RIS, *Musée impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg*, dans : "Gazette des Beaux-Arts" 1879, II, p. 380.

comme nous l'a appris M. Panofsky, eut alors trois interprétations, romanesque, morale, théologique. Pour les théologiens, la fille d'Acrisius était une préfigure de la Vierge Marie « fécondée d'une façon divine et incompréhensible ». Engoncée de vêtements gothiques, debout à sa fenêtre grillée ou endormie dans un paysage, elle reçoit les rayons que dardent le soleil et la lune. Tandis que Clément de Ris attribuait la suppression de la pluie d'or au réalisme, M. Panofsky l'impute au mysticisme. Sans doute apprécierions-nous le piquant d'une rencontre, qui ne saurait être que fortuite, entre une préfigure de la Vierge Marie et l'impudique amoureuse de Rembrandt, entre un graveur médiéval soumis à la mystique romaine et le peintre protestant qui fonda le réalisme, mais il faudrait d'abord que nous soyons sûrs qu'un rayon, à l'Ermitage, remplace la pluie d'or. C'est ce qu'on ne nous démontre pas.

Et le « regard horizontal » de la pseudo-*Danaë*? M. Panofsky ne le trouve pas si horizontal. D'ailleurs la *Danaë* de Corrège ne tient-elle pas les yeux baissés? Oui! Elle contemple l'arrivée de la pluie, comme d'autres en considèrent le départ, tandis que certaines rêvent ou dorment. Mais aucune ne fixe avec intensité à quelque distance, telle l'héroïne de Rembrandt, la porte invisible de son appartement.

Dernière anomalie : l'Amour qui pleure, menottes aux mains, enchaîné près du lit où il devrait triompher. Somof y voyait, comme dans la couche somptueuse et dans la bourse de la servante, un signe de l'amour vénal. Seul, M. Panofsky nous propose une explication : captivante, certes, elle aboutit à de surprenantes conclusions.

Il nous faut remonter à l'antiquité. Eros était le dieu de l'amant, Antéros le dieu de l'aimé. Eros imposait à Antéros la réciprocité de l'amour, sous peine de durs châtiments, ainsi Hippolyte fut puni de sa froideur envers Phèdre. Sur un bas-relief du Musée de Naples, les deux compères luttent pour une palme; assaut d'émulation au bénéfice de la passion. On trouve au XVI^e et au XVII^e siècle des survivances de ce thème. Mais, en général, il est transformé par la Renaissance : Antéros devient l'adversaire d'Eros, une sorte de symbole de la continence; ils combattent en ennemis. Leur antagonisme, épisode tardif de la psychomachie ou combat entre le bien et le mal, a donné naissance à des motifs divers : « Triomphes de la Chasteté », chers au XV^e siècle, « Amours fouettés par des Vertus » prisés au XVIII^e, victoire d'un amour éthéré sur un amour sensuel, tel *l'Amour céleste et l'Amour terrestre* de Baglione, tel *l'Amour sacré et l'Amour profane*, de Titien, où le bas-relief du sarcophage montre un Satyre terrassé. Partout Eros ou son représentant le Satyre, est terrassé, ligoté, réduit.

Que fait cet Eros, victime de la Chasteté, chez Rembrandt, s'il s'agit de la chute de Danaë, d'une scène où la chasteté est immolée? Paradoxe sans doute unique! Pourtant, en cherchant bien, M. Panofsky a découvert dans la *Danaë* de Carrache (fig. 6), sur un vase placé à contre-jour et coupé par le cadre, un Satyre terrassé. Peu nous importe car il se dissimule et laisse la place en vue à un Amour qui tire avec satisfaction une flèche de son carquois. Carrache est d'accord avec ses confrères pour associer à la princesse subjuguée, un Amour heureux. N'est-ce pas logique? M. Panofsky en convient, mais ne se tient pas pour battu. L'Amour ligoté de Rem-

brandt comme le Satyre terrassé de Carrache, se rapportent, selon lui, à « l'état virginal » qui a précédé la chute de Danaë. Pourquoi Rembrandt n'évoquerait-il pas une situation antérieure à l'événement qu'il peint? Un anonyme, son élève, l'a bien fait dans un dessin : la femme de Putiphar, pour se venger du dédaigneux Joseph l'accuse auprès de son mari, d'avoir voulu ternir son honneur; son lit a pour cariatides, un satyre et une nymphe, emblèmes de lubricité²⁷. Cette femme n'est cependant pas immodeste en cet instant; elle le fut lorsqu'elle tenta Joseph. « Pour nous expliquer plus simplement », insiste M. Panofsky, « les sculptures du lit indiquent moins son utilisation actuelle que celle qu'on lui destinait. » Nous objecterons qu'avec l'épouse de Putiphar, il n'y a pas solution de continuité entre le passé et le présent. Sa délation manifeste le même vice que son attentat et pouvait être flétrie par le même symbole. « Ainsi », poursuit l'auteur, « l'Eros enchaîné du tableau de Leningrad... ne caractérise point le prodige qui s'accomplit... mais l'état qui l'a précédé, la chasteté forcée de Danaë, de celle qui avait été condamnée par son père au... célibat éternel, celle dont le moyen âge... avait pu faire une allégorie de la Pudicité, voire un symbole de la Vierge Marie... et dont il est toujours dit : *Ad castitem tuendam ærae turre inclusa.* » Et nous arrivons à la dernière phrase de l'article : l'Eros de Rembrandt, « ligoté et pleurant, emblème de la solitude supportée à contrecœur, se tient comme l'ombre du passé sur un présent libérateur qui tire du contraste sa justification et sa rayonnante consécration ».

Voilà donc où nous a conduits l'archéologie! Confiants dans une érudition de bon aloi, nous avons suivi le raisonnement spécieux qu'elle abritait. Il nous place devant une effarante hypothèse. Il a fallu, pour qu'elle prenne corps, se détourner de l'œuvre et de l'artiste, en étouffer le témoignage. Jamais Rembrandt n'a été plus terrestre, qu'à l'époque où l'éminent critique lui prête des intentions « supra-terrestres ». Autour de 1636, le maître pousse volontiers le réalisme jusqu'à la brutalité (*Samson aveuglé*), jusqu'à la vulgarité (*Samson injuriant son beau-père*), jusqu'à la trivialité (*Ganymède*) (fig. 13). Que l'on consulte la fausse Danaë, créature charnelle, emportée par l'instinct; elle niera tout lien avec la Vierge Marie. Que l'on interroge aussi le Rembrandt de 1634, qui rit, verre en main, Saskia sur les genoux (dans la toile bien connue du Musée de Dresde). Ce jeune homme qui découvre le monde et ses jouissances élémentaires, était-il tenté par la « Pure-Vision? » S'il peignait une femme entraînée par l'amour, raisonnait-il sur son éphémère virginité?

Pour justifier l'octroi du titre de Danaë au tableau de l'Ermitage, il faut recourir à des paradoxes. Quittons les abstractions où ils nous ont entraînés et suivons les efforts accomplis pour trouver au chef-d'œuvre un titre rationnel.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

27. Autrefois au Musée d'Oldenbourg, repr. dans l'article de M. PANOFSKY, p. 215.

G I L L E S OR PIERROT?

ICONOGRAPHIC NOTES ON WATTEAU

W

ATTEAU'S *Gilles* in the Louvre (now the Petit Palais) is one of the most celebrated paintings in the world (fig. 1). Yet a curious uncertainty surrounds both its history and its name. The picture was not included among the engravings which Watteau's friend, Jean de Jullienne, caused to be made after the painter's works¹, nor was mention of it made during the XVIII Century; in fact, the picture is not heard of until Dominique Vivant-Denon discovered it, attached to a shop front window on the Place du Carrousel, in 1812, and bought it for 300 francs². And the confusion concerning the identity of its leading character may be exemplified by its designation in two sources as authoritative as Michel's *Histoire de l'Art* and the official Catalogue of the Louvre: *Gilles, ou plutôt Pierrot*³; and: *Gilles, personnage de Pierrot de la Comédie Italienne*⁴.

1. These engravings are published in : EMILE DACIER AND ALBERT VUAFLART, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1921, hereafter quoted as "D. & V.".

2. D. & V., I, p. 182.

3. ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, VII, 1, 1925, p. 127.

4. *Musée National du Louvre, Catalogue des Peintures exposées dans les Galeries*, I, Ecole Française (1924 ed.), p. 268, No. 983.

Thus two questions arise. First: how is it that so important a picture—one of the largest and greatest ever produced by Watteau—went unnoticed for nearly a century?⁵ Second: what is the correct title of this picture? Should we retain its old and popular name of “Gilles”? Should we rename its hero by analogy with many other compositions where the identical figure is explicitly referred to as “Pierrot”?⁶ Or must we resign ourselves to the attitude of the Louvre Catalogue where both these designations are accepted at the same time?

I

In 1697 the Italian Comedians who, in friendly and fruitful rivalry with the Comédie Française, had delighted Parisian society for more than fifty years, performed a play, *La Fausse Prude*, which so incensed Madame de Maintenon that she obtained their expulsion from Paris.

This elimination of the Italians gave fresh impetus to the activities of those French actors who for some time had practiced their unpretentious art in the *salles de spectacles* of the big Fairs, the Théâtre de la Foire de St.-Germain (viz., St.-Germain-des-Prés) and the Théâtre de la Foire de St.-Laurent⁷. These “Forains”, thus far competing with performing dogs, fortune tellers, wax-works and tight-rope walkers (the *Funambules*), appropriated the types, the style and the spirit of the Italian Comedy with such success that they aroused the jealousy of the Comédie Française as early as 1698 and began to be subjected to all sorts of restrictions and chicanery. However, as “the camomile, the more it is trodden on, the faster it grows”, so was the ingenuity of the “Forains” stimulated rather than stifled by persecution. When they were forbidden to speak they exhibited scrolls or placards; when they became tired of exhibiting scrolls or placards, they sang and thus, as if by accident, created the comic opera. Such was their popularity that they continued to perform even when the ban on the Italians had been lifted after the death of Louis XIV, and a new company, selected by the Prince Farnese, had established itself at Paris and made its *début*—or, rather, two *débuts*—in 1716, performing *L'Heureuse Surprise* at the Palais Royal on May 18, and *La Folle Supposée* at the Hôtel de Bourgogne, on June 1. In fact these very Italians began to play the Fairs from 1721, and the Théâtre de la Foire did not cease to operate until the French Revolution.

5. D. & V., II, p. 99.

6. This is evident from several captions engraved on Jullienne's plates : D. & V., *Planches*, fig. 83, 97 and 180.

7. For the “Théâtre Italien”, cf. MAURICE SAND, *Masques et Bouffons (Comédie Italienne)*, Paris, 1860; E. CAMPARDON, *les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, 1880. For the “Théâtre de la Foire”, cf. apart from SAND : E. CAMPARDON, *les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, 1877; M. ÁLBERT, *les Théâtres de la Foire*, Paris, 1900; F. STROWSKI, *le Théâtre de la Foire*, in : *le Théâtre à Paris au XVIII^e siècle (Conférences au Musée Carnavalet)*, Paris, 1930, pp. 68 ff.



FIG. 1 — WATTEAU. — Gilles. — Louvre, Paris.

The art of both the Italian Comedians and the "Forains" represented a perfect interpenetration of French and Italian elements:

*Les habits sont italiens,
 Les airs, françois, et je parie
 Que dans ces vrays comédiens
 Git une aimable tromperie,
 Et qu'italiens et françois,
 Riant de l'humaine folie,
 Ils se moquent tout à la fois,
 De la france et de l'italie⁸.*

The characters, too, can be traced back to the time-honored tradition of the Italian "Commedia dell'Arte"; but they, too, had been reinterpreted, in part renamed, and occasionally supplemented, in France. The troupe invited to Paris in 1716 was headed by the famous Luigi Riccoboni (died 1753), playwright and actor as well as historiographer and theorist of the theatre. It consisted of eleven much-quoted actors who represented the standard types of the Italian Comedy: two couples of lovers (here called Lelio, Mario, Flaminia and Sylvia); two old, more or less ridiculous "fathers" (here Pantalon and the "Doctor"); one *cantatrice*, one maid-servant, two intriguers (Scaramouche and Scapin) and, above all, Harlequin, here the only representative of the numerous, prankish valets who are the lineal descendants of the Italian "Zanni", the buffoons or funny-men⁹.

Riccoboni's troupe did not include the well-known character of Pierrot. He was a purely French creation, introduced by Molière in his *Don Juan* or *Le Festin de Pierre*, where he plays the same rôle as Mozart's Masetto: that of a simple, harmless and not very intelligent peasant whom Don Juan tries to deprive of his bride shortly before their marriage¹⁰. Thereafter Pierrot never left the French stage, including that of the original "Théâtre Italien"; in Evariste Gherardi's *Théâtre Italien*, the famous collection of comedies performed in French by the "Comédiens Italiens du Roi" from 1682 to 1697¹¹, he appears in almost every play. And during this period he underwent a remarkable transformation. At the hands of the great "Dominique" (Giuseppe Domenico Biancolelli, 1640-1688) the figure of Harlequin, originally a stupid, gluttonous, unpretentiously facetious valet, had been transfigured into an ubiquitous, agile, serpentlike wit and prime mover of schemes

8. D. & V., *Planches*, fig. 130.

9. This well-known list is here given after *le Nouveau Théâtre Italien*, new edition, I, Paris, 1733, p. XI f.

10. GENDARME DE BÉVOTTE, *le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, 1907.

11. ÉVARISTE GHERARDI, *le Théâtre Italien ou le Recueil Général de toutes Comédies & Scènes françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, new edition, Paris, 1741.

and intrigues¹²; and it was Pierrot who became what Harlequin had been—a funny, hungry valet instead of a peasant—yet retained the traits of simple-mindedness, timidity and, more often than not, frustration in love: “The Pierrot is a personage who came into existence in the theatre of Paris, and who served to take over the part of the lumpish Harlequin, whose character he adopted, when Dominique, to please the nation which always demanded spirit in everything, added it to his personage and permitted himself the cracks and sallies of which he made a very happy use¹³. ”

All this, then, was a specifically French, even Parisian, development, and we can easily understand that Riccoboni’s troupe, freshly recruited in Italy, did not originally include a Pierrot. The company, apparently, acquired one, as time went on; for, in some of the plays performed by them in the ’Twenties (for example, in the charming *Les Enfants de la Joie* of November 28, 1725) he does appear¹⁴. But this is an ex-

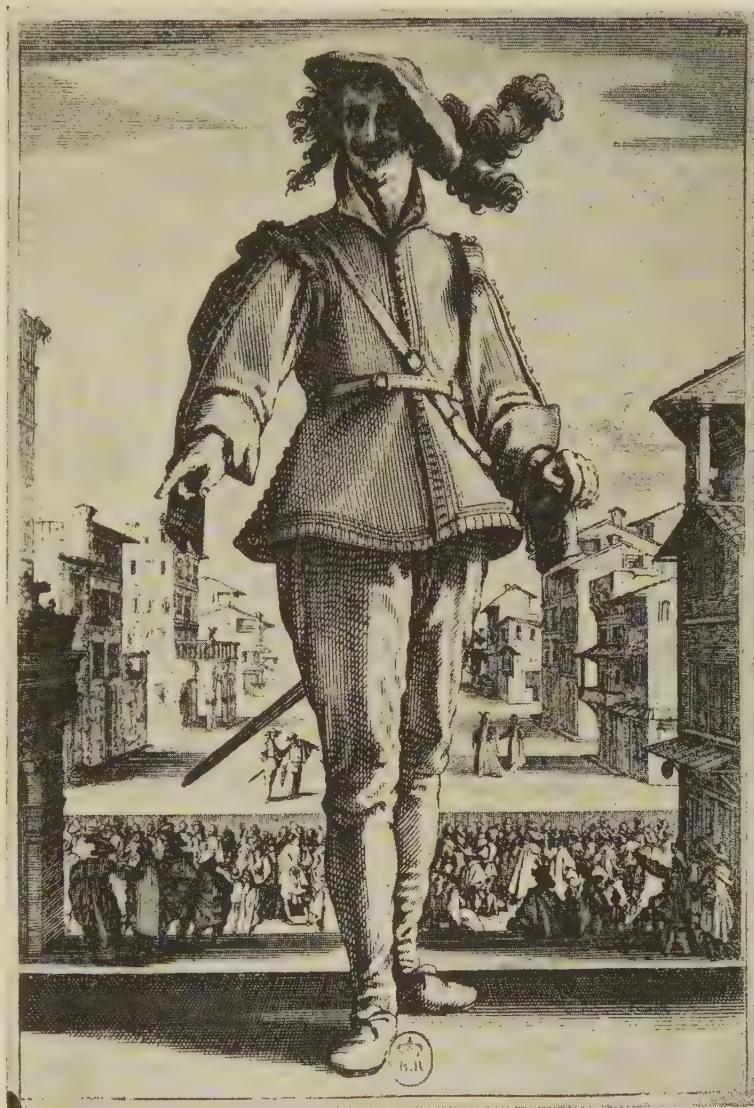


FIG. 2. — JACQUES CALLOT. — *Le Capitan ou l'Amoureux*, engraving, M. 628.

12. For “Dominique” see, among other sources: JEAN AUGUSTE JULIEN, known as DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, I, Paris, 1769, p. 28 f.

13. JEAN AUGUSTE JULIEN, known as DESBOULMIERS, *Loc. cit.*, p. 25.

14. *Le Nouveau Théâtre Italien*, I, p. 237 ff. Momus, the god of wit and humor, marries the goddess of joy, and their union, cursed by Ate, goddess of misfortune, produces three sons, each of whom has one great fault: Scaramouche is a quarrelsome ruffian; Arlequin a cowardly, gluttonous rogue; Pierrot, finally, dull-witted and lazy.

ception rather than the rule, and he never played a significant rôle on what was called the "Nouveau Théâtre Italien". However, during the interregnum, between 1697 and 1716, Pierrot, like all the other characters of the original "Théâtre Italien", had emigrated to the Fairs, and here he maintained his full importance: the plays composed by Le Sage and others, published under the title *Théâtre de la Foire*¹⁵, are just as full of him as those collected by Gherardi.

II

On the Théâtre de la Foire, then, Pierrot held forth uninterruptedly from its inception up to the Revolution. But it was precisely here that he had a competitor, or, rather, a double: the character known as "Gilles". The much-debated origins of this character—clad in exactly the same costume as Pierrot and indistinguishable from him where special indications are lacking—can be established with relative certainty. Apparently unconnected with the "Giglio" of the remote Italian past, he seems to descend from a mountebank (*bâteleur*) attached to the tight-rope walkers of the Paris Fairs. As early as around 1640 there existed, as we know from Ménage, a



FIG. 3. — JACQUES CALLOT. — *Pantalon ou Cassandre*, engraving, M. 627.

15. LE SAGE & D'ORNEVALE, *le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, 1721. The plays are preceded by an interesting *Préface des Auteurs* which gives a short history of the Théâtre de la Foire. For more recent literature, cf. above footnote 7.

Gilles le Niais ("Gilles the Moron") who was something of a public character and whose name remained a byword ever after¹⁶. His praenomen, it seems, became almost synonymous with "clown" in English or *Hanswurst* in German, and could even be used as a generic term (*un gille*); so that the *dramatic personae* of certain plays include, after the individual characters, such items as *un gille*, *deux gilles*, etc.¹⁷. At the Fairs, however, the visitors demanded their real, individual "Gilles", much as American children demand their Santa Claus in a department store at Christmas time. When the public had grown accustomed to the sophisticated types and costumes recently adopted by the "Forains", Gilles changed from his uncouth, somewhat bedraggled appearance¹⁸ to the more attractive aspect of Pierrot and practically fused with him into one character—that of a fearful, somewhat coarse and, above all, extremely stupid valet, tending to be pushed around and to be unsuccessful as a lover.

But while Pierrot played his part on the stage, Gilles had to be satisfied with a less distinguished but, for this very reason, all the more popular rôle. Owing to his traditional mass appeal, he became the central figure, not of the plays unfolding within the *salles de spectacle* but of the "Parades" performed on a kind of porch by way of advertisement: "By the term 'Parade'", to quote from Léris' *Dictionnaire portatif des Théâtres*, "one understands farces or little comedies without any rule, artificial and ridiculous in style, full of jokes and gross antics, very indecent and satirical, which the mountebanks present upon an elevated platform [*échafaud*] at the entrance of their playhouse, in order to attract the populace. The actors in this kind of show are normally Cassandre, Isabelle, Léandre and Gilles [that is to say, a father, a daughter, her lover, and the simple-minded valet¹⁹]".

It was precisely at Watteau's time that this light-headed genre—"always presented in the open air and free of charge"—received an enormous stimulus, and achieved a certain degree of literary, if not moral, respectability, by the activities of one amusing individual: Thomas-Simon Gueullette, Deputy Attorney General at the Châtelet, author, scholar, playwright, and "man about town"²⁰. He and his

16. M. MÉNAGE, *Dictionnaire étymologique de la Langue françoise*, new ed., Paris, 1694 : "Gilles. On appelle ainsi le Boufon des Danseurs à cordes : et on l'appelle ainsi apparemment, de quelque Boufon appelé Gilles, qui aura donné son nom aux autres... Dans ma jeunesse il y avoit un Bateleur à Paris, qui s'appeloit Gille le Niais".

17. "Un gille", for example, occurs in : *la Querelle des Théâtres, le Théâtre de la Foire*, III, p. 39; "deux gilles" as Sirens, in : *Arlequin Thétis*, ibid., I, p. 46; "deux gilles" as Zephyrs, in : *Opéra de Télémaque*, ibid., I, p. 318.

18. H. D'ALMÉRAS AND P. D'ESTRÉE, *les Théâtres libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 1905, pl. III.

19. M. DE LÉRIS, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres*, Paris, 1763, p. 332 : "Parades. On entend par ce terme des farces ou petites comédies sans aucune règle, d'un style affecté et ridicule, remplies de pointes et de jeux grossiers, très libres et très satiriques, que les bâteleurs donnent sur l'échafaud à la porte de leurs jeux pour attirer le peuple. Les acteurs ordinaires de ces sortes de pièces sont Cassandre, Isabelle, Léandre et Gille." In vestigial form, the Parade survives in France up to our own day; cf. also Seurat's well-known *Parade* in the Stephen C. Clark Collection, at New York.

20. Cf. H. NICOLLE, *Thomas-Simon Gueullette et les Parades au XVIII^e siècle*, in : "Revue de France", 2d ser., X, 1874, p. 769 ff; ALMÉRAS AND D'ESTRÉE, *Op. cit.*, p. 11 ff; T.-E. GUEULLETTE, *Thomas-Simon Gueullette, Notes et Souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e siècle*, Paris, 1938.

friends had frequented the Fairs from their early youth, and on one memorable occasion they decided to improvise a "Parade" of their own, Gueullette himself, of course, being "Gilles". This was in 1711 when Gueullette was twenty-eight years old, and it was in this year that the "literary" Parade was born. Prior to turning his hand to more ambitious plays (which invaded the real stage in 1717), Gueullette wrote an enormous number of Parades, originally to be performed by himself and his little group of amateurs but soon turned over, in the most generous way, to the "Forains" with whom he lived on terms of mutual affection and esteem. Mostly quite short and, normally, not requiring more than four or five actors, they are partly preserved in the original²¹ and partly known to us through the excerpts and summaries published by the excellent Parfaict brothers who owe most of their information to Gueullette himself.

It is in a special group of Gueullette's Parades—allegedly the earliest he wrote—that we find the key to the problem of Watteau's *Gilles*. Forming a kind of serial, this group of Parades describes what happened to Gilles, when he had come into an unexpected inheritance (*La Succession*). Much enamored of Isabelle, he obtains, on account of his sudden affluence, the consent of her father (*Le Contrat de Mariage*) but has to submit to a long and painful process of education in manners (*Le Maître de Civilité*, also entitled *Taratapa Eous*), dance (*Le Maître à Danse*), grammar (*Le Maître*



FIG. 4. — *La Sculpture*, engraving after Watteau.

21. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9.340; partly reprinted in : *les Théâtres des Boulevards*, Paris, 1756 (new edition, with introduction by G. D'HEYILLI, Paris, 1881), prefaced by a very witty *Lettre de M. Gilles sur les Parades*. It is interesting to note that the Gilles appearing in these Parades occasionally refers to his notorious local ancestor : "Laissez-moi faire, si je ne réussis point, je consens d'être nommé *Gilles le niais*." (*Ibid.*, II, p. 361, in a play called *Léandre grosse*.)

de Grammaire), and history (*Le Maître d'His-*
toire). Owing to his intellectual limitations, all these attempts at making him a man of parts are naturally doomed to failure, and in the end he loses both his girl and his money (*La Tarentule*²²).

This tragi-comical serial, especially the four plays describing Gilles' unsuccessful education, was known under the collective title *A laver la tête d'un âne on perd sa lessive* (*In Washing a Donkey's Head One Loses One's Soap*), which is the French equivalent of our "love's labor's lost"²³. And it is this title, all the more appropriate as Gilles is called "ass" in more than one place in the Parades (*Il n'y a que les ânes comme toi qui vont dans ce Pays*²⁴ or:

*Si tu continues, Gilles, mon ami, tu deviendras Docteur de l'Université d'Anière*²⁵), which would seem to account for the mysterious donkey in Watteau's painting.

Dacier and Vuafart explain this motif by the conjecture that the picture was



FIG. 5. — *La Peinture*, engraving after Watteau.

22. For a comprehensive summary of the Parades, see : CLAUDE (and FRANÇOIS) PARFAICT, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, 1756, vol. V, pp. 255-260, 354-362. Cf. also : NICOLLE, *Loc. cit.*, p. 786, note (here "Taratapa Ecous" instead of "Eous" as in PARFAICT); and ALMÉRAS and D'ESTRÉE, *Op. cit.*, p. 19.

23. The adage "*A laver la tête d'un âne...*" is illustrated in an engraving by Giuseppe Maria Mitelli (BARTSCH, *Peintre graveur*, XIX, p. 299, No. 109) which belongs to a series of Proverbs and is inscribed as follows : "Chi lava la testa all'asino, perde il tempo et il sapone." It has, incidentally, a most distinguished history; it can be traced back to the Greek (E. L. VON LEUTSCH AND F. G. SCHNEIDEWIN, *Corpus Proemiorum Graecorum*, Göttingen, 1839-1851, II, p. 563) and was transmitted to the modern world through Erasmus of Rotterdam's *Adagia*: "Ονοι κεφαλὴν μὴ πλύνειν νίτρῳ, id est, Asini caput ne laves nitro. Ne multum sumptus operaeve impendas in rem vilem et sordidam."

24. *Théâtre des Boulevards*, D'HEYLLI, ed., I, p. 111 ("Caracataca et Caracataqué"). "Ce Pays" is the village of Montmartre, frequented by donkeys because of its numerous windmills. For the explanation of this allusion I am indebted to M. LOUIS GRODECKI.

25. *Ibid.*, II, p. 164 ("la Vache et le Veau").

produced in connection with a play, entitled *Danaë*, with which the Italian Comedians began their appearance on the Foire de St.-Laurent on July 25, 1721, ten days after Watteau's death²⁶; in it Harlequin is transformed into a donkey because his activities on behalf of Jupiter have aroused the fury of Juno. To this conjecture there are, however, two serious objections. In the first place, the style of the Louvre picture is incompatible with so late a date: it would seem to have been executed about 1716 rather than at the very end of Watteau's career. In the second place, the *dramatis personae* of the *Danaë*, though comprising a much greater number of characters than appear in the picture, do not include Pierrot, let alone Gilles²⁷.

The Louvre painting can, therefore, hardly be connected with the *Danaë* play of 1721. Rather it seems to refer to the cycle of Parades known as *L'Education de Gilles* or, more popularly, *A Laver la Tête d'un Ane*. The main actors form the typical quartet of the Parades. In addition to Gilles himself, we have Cassandra, the father; Isabelle, the girl; and Léandre (identified by his cockscomb-shaped headgear²⁸), the lover. This quartet is supplemented, logically enough, by the elegant young man on the right. He may be interpreted as the "Maitre" who in his various incarnations endeavors to instruct poor Gilles in all the arts and amenities; and what could be a more telling symbol of his futile educational efforts than his attempt to pull across the stage the helplessly reluctant animal, whose eye, the saddest ever painted, proclaims it Gilles' brother in misery?

One of our initial questions, then, can be answered: the name traditionally attached to the Louvre picture from its discovery in 1812, *Le Grand Gilles de Watteau*, is entirely correct. As to the other, it would seem that Dacier and Vuafart themselves have hinted at the solution by suggesting that the picture may have been intended to serve as a placard or poster à la porte d'un Théâtre de la Foire²⁹). This ingenious hypothesis, formed by the authors in order to explain the picture's exceptional size, is not invalidated by my assumption that the subject was suggested by Gueullette's Parades rather than the *Danaë* play (on the contrary, the purpose of an advertisement would have been served more effectively by an appeal to the public's fondness for the Parades and its hero, Gilles, than by an attempt to illustrate the content of a fairly sophisticated comedy); and it would account, not only for the picture's size but also for its enigmatic disappearance. As a mere piece of theatrical property, it can be presumed to have passed into the possession of people who were

26. D. & V., I, p. 68.

27. For the *Danaë* play of July 25th, 1721, see : *le Nouveau Théâtre Italien*, I, pp. XLI, 173 ff.

28. According to D. & V., III, p. 98, the composition engraved by Boucher as *la Coquette* (D. & V., *Planches*, fig. 210) was sold at the Bruzard Sale with the remark that the four figures represented "Léandre, Colombine, Pierrot et Cassandra". Assuming that "Colombine" is really "Isabelle" (from whom she is as indistinguishable as Pierrot is from Gilles), this charming group would constitute the typical quartet of the Parades; in which event we should have one other case in which Pierrot would deserve to be rechristened into Gilles.

29. D. & V., I, p. 68.



FIG. 6. — *Pour Garder l'Honneur d'Une Reine*, engraving after Watteau.



FIG. 7. — *L'Amour Mal Accompagné*, engraving after Watteau.

not likely to be reached by Julianne's appeals for material to be reproduced in his corpus of engravings after Watteau; its very authorship was apt to be forgotten; and it was finally disposed of to await its discovery in the shop on the Place du Carrousel.

Faced with the unusual task of attracting public attention from afar, Watteau naturally used a treatment broader and more contrastive than in his customary compositions; and, in addition, enhanced the pictures' suggestive power by monumentalizing a scheme of composition evolved by the original founder of the theatrical genre, Jacques Callot. It is in his *Characters of the Commedia dell'Arte* that we find similarly colossal figures filling the picture plane from top to bottom, flanked by symmetrical coulisses and towering, as though observed in worm's eye view, above a vista enlivened by secondary figures (fig. 2). Watteau, to be sure, transformed a manifestly artificial reality into an apparently natural vision: instead of representing a kind of proscenium, its backdrop exhibiting the *prospettiva* of a market square where a multitudinous audience seems to attend a theatrical performance, he laid the scene in an imaginary park, the principal figure standing upon a grassy ledge from behind which the others emerge in half length. Yet the derivation of the *Gilles* from Callot's etchings—especially the rigidly frontalized *Capitan* or *Amoureux*, for a Pierrot is naturally absent from Callot's series—can hardly be questioned. And that Watteau was no less familiar with these prints than was his master *in scæniciis*, Claude Gillot, is demonstrated by the fact that one of Callot's most characteristic types, the Pantalon or "Cassandre" (fig. 3), recurs, almost literally, in Watteau's *Pour garder l'Honneur d'une Belle* (fig. 6)³⁰.

From a psychological point of view, however, nothing could be more different from the trenchancy of Callot's magnificently soulless ruffians than the shy, lonely sensitivity of Watteau's *Gilles* who has never failed to impress the beholder as an image of the artist's own being: "If he need not be called a self-portrait, he is, certainly, a self-revelation³¹"; and: "A *Gilles*, Watteau a livré son cœur. Aucun parmi les Italiens, ne s'approche plus de Jean Antoine; aucun sur la physionomie immobile, ne reflète autant de sentiments particuliers au peintre; aucun n'a le maintien plus grave et plus doux; aucun ne définit mieux l'acceptation, la joie, et la douleur de vivre. En *Gilles* habitent toute la tristesse tendre et tout l'idéal, un chimère chimérique et fou, toujours insatisfait, de beauté, de bonté, et de bonheur. Pur d'habit et d'âme, rayonnant, léger, ingénue mais dupe des fourbes et des coquins, *Gilles* aspire au ciel et ne touche que la terre³²."

30. D. & V., *Planches*, fig. 83.

31. E. PANOFSKY, "Et in Arcadia Ego", *Philosophy and History (Essays presented to Ernst Cassirer)*, Oxford, 1938, p. 252.

32. E. PILON, *Watteau et son école*, Paris and Brussels, 1924, p. 100.

III

Strictly speaking, this glowing characterization—as many similar ones—refers only to the Louvre picture; as we have seen, it is only here that the white-clad figure can be identified as Gilles with certainty. In all the other compositions of Watteau (with the possible exception of *La Coquette*)³³ he should be called Pierrot. But in Watteau's mind no basic difference existed between the one and the other. In his pictures, as on the stage, the Pierrot of the Comedies and the Gilles of the Parades are identical twins, the former perhaps a little more nervous, slender and trimly elegant than the latter; and Pierrot, too, was transformed by Watteau into a moving, almost tragic figure, still victimized, but no longer ridiculous; still shy, but no longer cowardly; and often deeply musical. And he was invested with a prominence and significance not justified by his actual importance on the stage.

A telling example of this is the *Amour au Théâtre Italien* (fig. 8)³⁴, in the Kaiser Friedrich Museum, at Berlin. A nocturne forming the companion piece of the *Amour au Théâtre Français* in the same Museum, it was probably painted in connection with the return of the Italian Comedians in 1716, and it is generally assumed that it was inspired by their first play, the *Heureuse Surprise*, of which we know little more than that it charmed the audience by "excellent scenes of nights". Be that as it may, certain it is that Watteau's picture not only includes Pierrot but even shows him sharing the honors with Harlequin—although he did not figure, we recall, among the "charter members" of the Riccoboni troupe, and al-



FIG. 8. — *L'Amour au Théâtre Italien*, engraving after Watteau.
(Original in the Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).

33. Cf. footnote 28.

34. D. & V., *Planches*, fig. 271.

though it was Harlequin who, according to the contemporary reports, "stole the show³⁵".

From then on Watteau represented Pierrot again and again, either alone as in the context of a lovely arabesque (vignette, fig. 15)³⁶, or grouped with two or three other players, or as a member of the whole cast. And it is almost symbolical that, wherever Pierrot's aloof rigidity is directly contrasted with the zigzag movement of Harlequin, the former appears in front of the latter whereas the opposite is the case with the analogous groups of Claude Gillot. It was by the loneliest and most musical of painters rather than by a playwright or actor that the stature of a formerly secondary character was raised to that of a protagonist and was surrounded with that aura of melodious tenderness and melancholy sentiment which we are now accustomed to associate with the name of Pierrot:

*Quand on s'a bû la tête tourne, tourne
 Mais quand on aime, ah! c'est ben pis,
 Pour Isabelle l'esprit m'tourne, tourne,
 L'ingrate amuse le tapis...
 Mais cette cruelle
 M'ensorcèle :
 La mutine
 Me lutine,
 Toujours elle rit,
 J'li rempli sa poche,
 J'li tourne sa broche,
 Rien ne l'attendrit,
 La nuit je grelotte
 Tout seul dans mon lit,
 Et quand je sanglote
 La fripone rit³⁷.*

These lines from a Parade of 1758 are sung by Gilles, cast in the rôle of a painter's apprentice; but they might have been written by a minor Verlaine. Through Watteau the character of Gilles—and that of Pierrot—had come to be transfigured into a dual ancestor of all the tragic clowns, heart-broken Pagliacci and *Pierrots Lunaires* of the XIX and XX Centuries.

35. E.-G. GUEULLETTE, *Op. cit.*, p. 71, literally repeated in PARFAICT'S, *Dictionnaire*, s. v. *Heureuse surprise*.

36. D. & V., *Planches*, fig. 161.

37. A. A. H. POINSINET, *Gille, garçon peintre, Parade représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Foire Saint-Germain, le 2 mars 1758*, Paris, 1758, p. 7. As we learn from LÉRIS, *Op. cit.*, p. 222, this piece was no longer a Parade in the strict sense of the term but a full-fledged comic opera, with very pleasing music, which merely imitated the style of a Parade. LÉRIS lists it as a "*Parodie en forme de Parade jouée à l'Opéra-Comique le 2 mars 1758*".



FIG. 9. — WATTEAU. — The Italian Comedians. — Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C. Courtesy of the National Gallery of Art.

IV

"There is a luxury in self-dispraise". Watteau, who made no scruple of comparing, and, in a measure, identifying, himself with the humble Gilles or Pierrot, did not hesitate to compare, and, in a measure, to identify himself with an abject and pathetic beast, the ape. And in his mind a strange association existed between these two ideas.

For many centuries art has been called "the ape of nature". When Watteau composed two allegories of *Sculpture* and *Painting* he accordingly substituted apes for human artists (fig. 4 and 5)³⁸. But while the ape hammering out a bust is a

38. D. & V., *Planches*, fig. 167 and 168. For the two poems added after Watteau's death, see the forthcoming book by H. W. JANSON, *Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (*Studies of the Warburg Institute*).

sturdy specimen full of health and spirit, the ape before the easel is a sad, sick creature. His emaciated body is enveloped by a robe too wide for him, and his feverishly brilliant eye gazes at his painting with a pathetic expression of mingled excitement and despair. It is almost impossible not to think of the consumptive, solitary, self-tormenting Watteau himself, "good but difficult friend, misanthropic, even a malicious and biting critic, always dissatisfied with himself and with others". And that this impression was intended by the artist is demonstrated by the picture hanging on the wall. It represents Scaramouche, Harlequin and Pierrot in postures nearly identical with those in *Pour garder l'Honneur d'une Belle* (fig. 6). It is a picture which only Watteau could have painted; and that it hangs in the studio of the ape is, therefore, proof of the fact that the ape is Watteau.

Another composition known as *l'Amour mal accompagné*³⁹ draws, as it were, the conclusion from the foregoing equations. If Pierrot equals Watteau, and Watteau equals Ape, then Ape equals Pierrot. This composition shows, on the right, a Poussinesque group of five *putti* one of whom has been thrown by a billy-goat which, according to a rhymed inscription, *sert de symbole à la lascive ardeur*; one of the others holds out his arms, to break his companion's fall while the remaining three attempt to cope with the evil animal⁴⁰. On the left are seen three apes which, according to the same inscription, are *remplis de ruses et d'artifice*. But this line—for which Watteau is, of course, not responsible—applies only to two of them. They seem, indeed, to aid and abet the *malice d'amour*, one playing the lustful bagpipe, the other adorning the bust of a goat-eared she-Pan with a garland of flowers. The third, however, stands aloof and is distinguished by the fact that he is dressed. And dressed he is in the traditional costume of Pierrot. Looking on at the scene with an expression half baffled, half sympathetic, and wholly detached, he neither participates in the passions of the human infants nor in the *ruses et artifice* of his fellow-apes. Transformed into a beast yet costumed as a man, Pierrot remains pathetically isolated from both vice and pleasure.

V

While the *Singe-peintre* and the *Amour mal accompagné* may be called humorous, however sad their humor may be, an almost solemn and entirely unexpected note is struck in one of Watteau's latest compositions, the *Comédiens Italiens*, which has come down to us, both as an engraving and a picture, now in the National Gallery of Art, Washington (fig. 9)⁴¹. Painted in England as a present for

39. D. & V., *Planches*, fig. 272.

40. It is interesting to note that the vase in *Pour garder l'Honneur d'une Belle* (fig. 6) shows an earlier moment of the same episode, the *putto* here attempting to mount the billy-goat.

41. D. & V., *Planches*, fig. 204. The painting was published in: *Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art*, H. CAIRNS AND J. WALKER ed., New York, 1944, p. 110. Cf. also G. W. BARKER, *Antoine Watteau*, London, 1939, p. 104 (carelessly utilized by H. COMSTOCK, in: "The Connoisseur", CXV, 1945, pp. 104 f.).

the famous Dr. Mead whose help Watteau had sought in 1720, it represents, with probably unconscious but all the more poignant symbolism, neither a definite scene nor an arbitrary group of actors, but the farewell of the entire cast at the end of the play; it may be entitled the *Curtain Call*. The curtain has been drawn by Scapin, and everybody is on stage to receive the applause of the audience. This applause, however, is ironically deflected to one person alone. While most of the other actors are engaged in flirting and music-making, or are seen crowding upon the stage, an impudently elegant young fellow, who may be Scaramouche⁴², presents to the audience the white, motionless figure of Pierrot, who, stationed right in the center and eclipsing even the beautiful, long-limbed and long-necked Flaminia, thus finds himself, embarrassed yet remote, in the focus of public attention.

The composition invites comparison with the *Amour au Théâtre Italien* (fig. 8). In both cases the whole cast of the Italian Comedy is grouped in a flattened semi-circle, but here the similarity ends. In the Berlin picture the scene is laid in a park dimly illuminated by three sources of light: the moon breaking through clouds, a lantern carried in from the left, and a flaring torch held by Mezzetin⁴³. The light of the torch illuminates the principal actors and throws an especially strong light on Pierrot who plays the guitar in a detached way. But he is not as yet the dominant figure. The geometrical center of the stage is occupied by Harlequin who, though less brilliantly lighted and standing behind, shares the beholder's attention with his



FIG. 10. — REMBRANDT. — The Hundred Guilders Print, etching B. 74.

42. The identification of the individual characters in Watteau's theatrical pictures is often doubtful and varies greatly in the literature. As justly pointed out by L. DE FOURCAUD, *Watteau, scènes et figures théâtrales*, in: "Revue de l'Art Ancien et Moderne", X, 1901, p. 105 ff., XV, 1904, p. 135 ff., Watteau occasionally varied the traditional costumes according to his taste and often used the same model for different characters, even in one and the same picture; cf. the Scaramouche (?) and the guitar-playing Mezzetin (?) in the Washington painting.

43. According to DE FOURCAUD, XV, p. 200, a lantern, a torch, and a movable moon were among the standard props of the Italian Comedy.



FIG. 11. — REMBRANDT. — *La Petite Tombe*, etching B. 67.

rival. Furthermore, the figures are comparatively loosely put together so that no single individual enjoys decisive supremacy.

In the Washington picture, however, the actors form a solid group with almost no distance between the individual figures—a group from which Pierrot, accentuated by the central door with its cartouche and mask, detaches himself in “lonely splendor”. And the light that shines on him no longer emanates from a visible source but is skilfully directed in such a way that it seems to radiate from himself, an effect enhanced by the fact that a kind of halo appears behind his head. In a sense, both the Berlin and Washington pictures may be designated as “group portraits”, inasmuch as both represent, in individualizing fashion, the members of a social body united by the bond of common aims and interests. Yet the principles governing the “group portrait” in its classic form—the form developed by the great Dutch painters of the XVII Century—are fully present only in the later of the two compositions. Here the community of interests is made visible in the collective action of the curtain

call, and the Dutch masters' method of doing justice both to the group and to the individual has been consistently, and perhaps consciously, applied.

This method, admirably described in Rieg'l's famous study of the group portrait in Holland⁴⁴, consists in a combination of what he terms "external" and "internal" unity. "Internal" unity means that the group spirit takes shape, so to speak, in one outstanding individual who either leads the others into physical action, as does the captain in Rembrandt's so-called *Night-Watch*, or focuses their minds upon a common intellectual purpose as do the professors in Rembrandt's two *Anatomies* or the chairman of the board in the *Syndics*. "External" unity, on the other hand, is achieved by means of turning one or more of the participants toward the beholder so that the latter's attention is directed to the group's activities by an apostrophizing look or gesture.

This combination of two complementary principles, not as yet present in the *Amour au Théâtre Italien*, is manifest in the *Curtain Call*. "Internal" unity is insured by the fact that all participate in a definite event of common interest (their final appearance before the audience) and are subordinated to the central, elevated figure of Pierrot. "External" unity is established by the actor presenting Pierrot to the audience—and thereby to the beholder—and reinforced by the guitar-playing Mezzetin (?) on Pierrot's right who, half superciliously and half coquettishly, looks out of the picture. But what distinguishes the composition from its Dutch archetypes is that the same Pierrot who is an exponent of "internal" unity in that he dominates and unifies the group is also an exponent of "external" unity in that he faces the spectator. And, in being equally impervious both to the audience and his companions, in being almost unconscious of either the one or the other, he balances these two principles within himself. Watteau conformed to yet outgrew the conventions of the Dutch group portrait. He utilized them for his own, individual purpose: the isolation and glorification of Pierrot.

VI

A native of Valenciennes, Watteau was steeped if not in a specifically Dutch, at least a Netherlandish tradition, and its influence is clearly recognizable in his earlier works such as the *Petit marmotier* or the *Gaité au village*. Later on, this influence was superseded by others; and that it asserted itself afresh at the very end of his life is due to the impact of one great artist—Rembrandt.

The appreciation of Rembrandt had reached a new height by 1700, and his style left its mark on many of Watteau's contemporaries such as Rigaud, Largil-

44. A. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXIII, 1902, p. 71 ff; also in book form (K. M. SWOBODA, ed.), Vienna, 1931.



FIG. 12. — REMBRANDT. — *Ecce Homo*, etching B. 76.

it may seem, Watteau's last rendering of the Italian Comedians is influenced, not by one but by three of Rembrandt's most celebrated religious etchings, selected by Watteau with the instinct of an artist of equal stature.

In its general composition, the Washington picture—its frontalized central figure quietly raised above a motley crowd—harks back to the *Hundred Gilders print* (fig. 10), on the one hand, and to the so-called *Petite tombe* (fig. 11), on

lière, Aved and Grimou⁴⁵. Watteau, however, had unusual opportunities of familiarizing himself with the great master through his close friendship with E. F. Gersaint who was not only a dealer in art but also a great connoisseur and scholar. He was a passionate collector of Rembrandt's prints, and it is to him that we owe their first description and listing in the form of an excellent *Catalogue raisonné*.

Paradoxical though



FIG. 13. — CÉZANNE. — *The Card Players*, 1892. Stephen C. Clark Collection, New York.

45. For some interesting remarks on Rembrandt's influence on French painting, see : L. MÜNZ, *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*, Leipzig, 1934, p. 116 ff.

the other. And with the former it also shares the treatment of the light. Both in the *Hundred Guilders print* and in the *Italian Comedians* the upper part of the central figure is brilliantly illuminated whereas its lower part is obscured by the shadow of an adjacent figure, the kneeling woman on the left of Christ in Rembrandt's etching, and the seated guitar player on the right of Pierrot in Watteau's picture. In both cases we receive the impression of a luminous presence mysteriously emerging from semi-darkness into light, and in both cases this impression is strengthened and deepened by the semblance of a halo behind the head.

In addition to these two Rembrandt prints, and perhaps even more significantly, Watteau remembered a third, the great *Ecce Homo* of 1655 (fig. 12). With it the Washington picture has three characteristic features in common: the isolation and accentuation of the central motif by an enframing doorway; the appearance of two or three figures wedged in slightly behind the two protagonists; and, above all, the action of presentation as such. As Rembrandt's resplendent Pilate "brings forth the Lord" and points Him out to the crowd saying "Behold the man", so does Watteau's elegant rascal, whatever his name may be, present the impassive Pierrot to the audience; his mocking gesture with arm outstretched, hand open, and thumb raised, may be described as a bitter parody of Pilate's.

When Cézanne patterned his *Card Players* (fig. 13) after the model of Caravaggio's *Christ and the Disciples at Emmaus* (fig. 14)⁴⁶ he was exclusively interested in the scheme of composition and hardly gave a thought to its meaning; in a period believing in the *l'art pour l'art* principle: "form and color tell us of form and color, that is all". In the XVIII Century, however, form could not be thought of as divorced from content:



FIG. 14. — CARAVAGGIO. — Christ at Emmaus. — National Gallery, London.

46. This was kindly brought to my attention by Prof. WALTER FRIEDLAENDER.

*How? Nature should have chosen to inform
 Thy brother's shape with but one trait of mine
 And naught would echo that within my soul?...
 Nature, thou canst not lie like this; nor God
 Thus contradict Himself in His creation⁴⁷.*

Watteau would not, and could not, have appropriated a gesture without accepting some of its significance. And to him a Pierrot clad in the color of purity and with white roses at his feet, humiliated by mock homage yet facing the crowd with imperturbable calm, meant something not so very far removed from the *Agnus Dei qui tollit peccata mundi* as it may seem. For the dying man, who had not hesitated to portray himself under the guise of a miserable ape, it was no sacrilege to compare the other, nobler, image of his sufferings, the Pierrot-Gilles, with the Lamb of God.

DORA PANOFSKY.



FIG. 15. — Pierrot (Arabesque),
 engraving after Watteau.

47. LESSING, *Nathan der Weise*, I, 5 :

*Wie? die Natur hätt' auch nur einen Zug
 Von mir in meines Bruders Form gebildet,
 Und dem entspräche nichts in meiner Seele?...
 Natur, so lügst du nicht! So widerspricht
 Sich Gott in seinen Werken nicht!*

T W O S H E E T S F R O M GOYA'S M A D R I D S K E T C H B O O K *

IT is an established fact that Goya went at least once to Sanlúcar de Barrameda, Andalusia, for the purpose of seeing his friend, the Duchess of Alba (1762-1802); indeed, an explicit reference to that visit is to be found in a book published in Goya's days, in 1813, to be exact¹. However, neither the date nor the length of his stay in Sanlúcar has yet been determined in a wholly convincing way.

Nobody has denied, or even questioned, Valentín Carderera's statement that Goya stayed with the Duchess of Alba at her estate in Sanlúcar, and that, while there, he filled a notebook with India ink drawings which contained several portraits of the aristocratic belle and a number of scenes taken from life². Other writers, following Cardera, but lacking his subtlety of mind, have underscored the anecdotal significance of the drawings, or tried to use them as one more argument in favor of, or against, the existence of a love-affair between Goya and his hostess. There was

* This article is based on chapter II of the author's book, *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature*, soon to be published by Princeton University Press.

1. NICOLAS DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, CONDE DE MAULE, *Viaje de España, Francia é Italia*, vol. XIV, Cadiz, 1813, p. 115, footnote.

2. For this and the following references to Carderera, see: *François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes*, in: "Gazette des Beaux-Arts", Aug. 15, 1860, pp. 215-227.

even an author of a monograph on Goya who went so far as to state not only that the Duchess' likeness did not appear in any of the drawings, but that the drawings themselves were nothing but poor forgeries after some of the *Caprichos* aquatints³. Such a suggestion, of course, failed to win any responsible agreement, and today the drawings are included without reserve among Goya's most representative works, even by those timorous writers who feel it necessary to shake their heads in disapproval of what they consider traces of bad taste which Goya should have avoided.

Six sheets from the Sanlúcar notebook have come down to us, each containing two India wash drawings, one to a side. Unnumbered as they are, the twelve compositions cannot be arranged in any order which would convincingly re-establish their genuine sequence. Three leaves are in the Prado Museum, and two in the National Library, Madrid. The drawings in the latter were described by Don Angel M. de Barcia early in this century⁴, and in 1928 Sánchez Cañón published all the ten compositions preserved in Madrid⁵.

The same year, Valerio Mariani made known five drawings in the Clementi Collection, Rome—without giving their size—, which he attributed to the Sanlúcar period⁶. Mariani followed the then general opinion that Goya, while visiting with the Duchess of Alba, had made both the drawings in the above mentioned notebook and those which were generally referred to as coming from the “larger Sanlúcar sketchbook”. Some years ago, I pointed out that this belief rested on a misreading of Carderera's text⁷. Indeed, Carderera wrote unequivocally that the series of larger drawings was executed in Madrid, though he did not say how soon upon the artist's return from Andalusia it was begun. Hence, I suggested that, if we are to follow Carderera's text, only the smaller book can be said to be from Sanlúcar, and that Madrid should be given as the original provenience for the other.

The standard size of the smaller sheets is 17 cm, or 6 $\frac{3}{4}$ inches, in height, and 10 cm, or 4 inches, in width. These are the measurements of one leave with two drawings published by Mariani, those representing respectively two women in a bed, and two disheveled persons on a couch with a couple of hags in the background. This, together with stylistic similarities makes it possible to conclude that both compositions were made in the Sanlúcar notebook.

3. ZEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ, *Goya*, n. d. (1895), p. 82.

4. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

5. F. J. SÁNCHEZ CAÑÓN, *Los dibujos del viaje a Sanlúcar*, Madrid, 1928. AUGUST L. MAYER published four drawings on two sheets in the Stroelin Collection, Lausanne, which he thought came from the Sanlúcar notebook (*Dibujos desconocidos de Goya*, in: “Revista Española de Arte”, vol. XI, Madrid, 1932, pp. 378-384, and *Some Unknown Drawings by Francisco Goya*, in: “Old Master Drawings”, vol. IX, London, Sept., 1934, pp. 20-22). In the latter article, MAYER states that there are outstanding differences in quality between the obverse and the reverse drawings on both sheets. Knowing them only from the reproductions illustrating MAYER's articles, I cannot express an opinion as to their authenticity.

6. *Primo centenario dalla morte di Francisco Goya. Disegni inediti*, in: “L'Arte”, vol. XXI, Rome, 1928, pp. 97-108.

7. JOSÉ LÓPEZ-REY, *Four Visions of Woman's Behaviour in Goya's Graphic Work*, in: “Gazette des Beaux-Arts”, Nov. 1948, pp. 355-364.



FIG. 1. — GOYA. — Girl and Pot-bellied Man. — Clementi Collection, Rome.

The pages from the Madrid sketchbook measure 23.5 cm, or 9 $\frac{1}{4}$ inches, in height, and 14.6 cm, or 5 $\frac{3}{4}$ inches in width, which corresponds to the size of two sheets in the Clementi Collection; each one has two drawings, one to a side, of which Mariani published only three.

Joaquín Ezquerra del Bayo, who made a rather thorough study of the available documentary evidence referring to the relationship between the Duchess of Alba and Goya, concluded that she left Madrid for her estate at Sanlúcar de Barrameda shortly after the death of her husband on June 9, 1796; there, on February 16, 1797, she drafted her will; in it a legacy was left "to the children of several of her friends, among them the son of Don Francisco Goya". Ezquerra del Bayo assumed that most probably the artist joined the Duchess in Sanlúcar in the Spring of that year, and that it was then that he painted the portrait dated 1797, now in the Hispanic Society of America, in which she appears displaying both her name and Goya's on the bezels of two rings which adorn her right hand⁸.

Without entering into a discussion which only documents could conclusively clarify, one may point out that the drawings reportedly made at Sanlúcar de Barrameda seem very close to the rococo feeling which pervades Goya's art up to 1793; one finds, indeed, in them the subtle concreteness, the clear boundaries, the "in the round" appearance of the figures which enhance the artist's sensuous and rationalist rendering of the human form.

As for the Madrid sketchbook, it shows, particularly in its last part, that sense of "observation", "caprice", and "invention", which, as the artist himself wrote on January 4, 1794, had found room in a set of paintings he had just completed and with which he felt he was breaking new ground for his art.

It should be emphasized that the date, 1797, suggested by Ezquerra del Bayo for Goya's visit with the Duchess of Alba has not been documented, while we know that the painter was in Andalusia in the winter of 1792-1793, at a time, however, when, according to Ezquerra del Bayo, she was not at her estate in Sanlúcar de Barrameda. It must also be noted that neither the drawings from the notebook nor those from the larger sketchbook evidence in themselves the place where they were done. Yet, in spite of these reservations, which one ought to keep in mind, there seems to be no compelling reasons to dispute Carderera's report that the smaller ones were made in Sanlúcar, and the others in Madrid. Their exact date, however, must still be considered an unsolved question.

Yet, there can be little doubt that the drawings from both books were executed weeks, or rather months, before January 17, 1799, when Goya received payment for four copies of the *Caprichos* which he had sold⁹, presumably at least a few days

8. *La Duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928, pp. 207-223.

9. See : NARCISO SENTENACH, *Notas sobre la Exposición de Goya*, in : "La España Moderna", Madrid, 1900, pp. 34-53.



FIG. 5 - *Giulio - Giulia* in Grief. — Clementi Collection, Rome.

earlier; there is even the possibility that the drawings were made no later than 1797, when the artist was working on the just mentioned aquatint series, in which he made use of at least one composition from the Sanlúcar, and nine, including some from pages numbered as high as 82¹⁰, from the Madrid sketchbook.

On the other hand, it is also clear that, as Carderera indicated, some time must have elapsed between the completion of the small and the beginning of the larger book. In fact, if in the Sanlúcar drawings Goya emphasized the beauty of the female form in a way still reminiscent of the rococo point of view, as he went on drawing on the pages of the Madrid sketchbook, he increasingly gave free play to his newly-found sense of imagination, caprice, and invention, which led him finally to create the caricatures full of observation about human nature which he called *Caprichos*. In this regard, it is worth noting that the compositions from the last part of the Madrid book are quite similar to those in the *Caprichos* series.

As Carderera said, the Madrid drawings, which he believed had been made rather from memory, were executed "with the brush tip dipped in India ink", and in those with low page numbers there are neither violent effects nor dark scenes; on the contrary, "everything is luminous, gay and naive like the springtime of the artist's life". In the last sheets, however, "one can see how Goya little by little takes pleasure in giving chiaroscuro effects to his compositions".

If we wish to be more precise, we can distinguish three groups in the drawings from the Madrid sketchbook which have come down to us: a) up to page number 27, men and women are depicted acting out their feelings against a blank or lightly sketched background; b) from page 28 to 46, the background is washed, leaving a blank margin around the composition, and strong chiaroscuro effects are used to set the human action in a local ambient; c) finally, after two missing drawings, from page 49 on, while the background remains pictorially the same, a satirical sense prevails in the composition which often turns the human figures into caricatures and occasionally misshapes their surroundings. It should be added that, at least beginning with page 61, all the extant drawings bear a caption, the three first of which include the word "caricature".

If Ezquerra del Bayo was right in his assumption that it was in 1797 that Goya, while at Sanlúcar de Barrameda, made the drawings in the small book, one would have to conclude that the successive changes in the artist's approach outlined above occurred in a period which may have lasted less than half a year or, at the most, one year and a half; that is, from late in that spring, when Goya was back in Madrid, either to whatever time in the same year he dated 1797 a preparatory drawing for an intended title-page for the *Caprichos*, or to the completion of this series of aquatints which hardly could have been later than Nov. or Dec. 1798.

10. Two compositions on the same sheet, bearing numbers 81 and 82, passed into *Caprichos* 36 and 22 respectively. Both drawings will be published in the author's above mentioned book.



FIG. 3. GOYA. — It is Summer... Clementi Collection Rome.

For, needless to say, several weeks must have elapsed between the moment when Goya finished working on the plates and the time when they were printed and made ready for sale.

On nearly all the pages from the Madrid sketchbook we can read Goya's numeration which reaches up to 94. A few, however, have been cut off at the sides with the result that, lacking the page numbers, their inclusion in the series, can be based only on close analogies of media and composition. In all, forty-five drawings have so far been recorded. It has been my good luck to find three more, one of which will be discussed in this article.

As stated before, Mariani did not indicate Goya's numeration on the three Madrid drawings in the Clementi Collection which he discussed. I am now able to do so, and to reproduce the fourth. Conforming to Goya's sequence, the first to be discussed happen to be those published by Mariani.

The one numbered 49 starts, at least within the extant drawings, the group showing obvious caricatural traits (fig. 1). A young woman, right hand on hip, listens to a pot-bellied man in what looks like a park or promenade. He gesticulates with ease, and lets an impudent smirk of self-content dilate his mouth and sink his eyes under the fleshy lids. The woman's figure partakes of caricature in a subtle manner; it is, indeed, her waggish bearing which detracts from her physical charm as her well-shaped eyes, framed between arched brows and pursed lips, are focused on the gesturing hands of the man, whom she impatiently taps on the shoulder, while displaying her shapely bust, as if to put an end to his discourse.

The composition on the other side of the sheet bears the number 50 (fig. 2). It represents a young woman mourning for a man who lies dead on a bed of branches which extends toward the foreground around her feet. As she turns her back on the corpse, holding a kerchief up to her face, her motion is balanced by the swaying bushes behind. The girl's pose, her lamenting expression contrasting with the dead man's slack-mouthed face, is as much one of grief as of modesty. And the allusion to property is furthered by the little dog which tugs its mistress' skirts, thus helping to hide from full view the naked, almost shameless-looking body, while pulling her away from the bucolic scene of the deplorable occurrence upon which darkness is descending.

The two drawings on the other sheet are numbered 85 and 86, and each has a caption in the artist's handwriting. The composition on the recto shows two young women and a man by an open window through which the moonlight pours (fig. 3). The light framed in the span of the window serves to accentuate the feeling of interior; it, moreover, suffuses the wooden shutter as well as the three persons, and thus creates more of a sense of depth. Lights and shades are used not only in defining the space, but also in subtly modeling the figures, which is particularly noticeable in the foreground woman whose bare legs are well rounded. As for the other girl, her half-naked bust is emphasized by the light which, breaking through



Buen sacerdote, ¿dónde se ha celebrado?

FIG. 4 GOYA "Where was it celebrated, good priest". — Clementi Collection, Rome.

the shadow, models her right breast to the nipple. She leans lightly on a cushion, her chin pressing into her shoulder under the tickling hands of the man behind her; an air of sensuousness pervades the scene which Goya's caustic caption describes thus: *It is Summer, and in the moonlight they enjoy the fresh air and delouse themselves feeling for their fleas.* (*Es berano y a la luna, toman el fresco, y se espulgan al tiento.*)

Following this composition, where the game of love transforms such an itching as that caused by lice into tickling and voluptuosity, we find one in which a spiritual character is brutified by a coarse satisfaction of sensual appetites. The title of this drawing, here reproduced for the first time, is *Buen sacerdote, ¿donde se ha celebrado?*, which in English reads, *Where was it celebrated, good priest?*, the accent, of course, being on the dual meaning of 'to celebrate' (fig. 4). A priest stands against the light and shadow of a cave-like background; he does not have ecclesiastical robes on, but only his undergarment. Panting, he stands on straddling legs, the crotch marked by a shadow which suggests a cod piece, trying to tuck the bulging shirt into the breeches. His disheveled figure appears all the more brutal as he squints and gasps, companionless and yet still in the grip of excitement. Pleasure is thus depicted as uprooted by anxiety; the priest who has so grossly forsaken his vow of chastity is portrayed as a brute, not only in the light of religion which leaves him muddled against the glare and darkness in the background, but also from the rationalist point of view which held the attainment of pleasure to be a rapturous feeling that did not need to debase man. Here, as in *Gay Caricature* from the same series, the religious character of the sinner marks more sharply the depths of bestiality into which man may fall by refusing to understand, accept, and master the reality of his own appetites¹¹.

In the four drawings we have discussed Goya portrays human debauchery, and in doing so he makes men into caricatures of themselves. Yet, the female figure is not so distorted, not even when it betrays a coarse disposition. It is as if Goya's rendering of the war of the sexes were predicated on the belief, not uncommon in his time, that man is more high-minded than woman, and on the correlated thought that, while it is natural for woman to play upon man's appetites, it is he who renounces an inherent superiority and debases himself in falling victim to her all too natural game.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

11. JOSÉ LÓPEZ-REY, *Goya's Vision of Mid-Lent Merriment*, in: "The Art Quarterly", Spring 1946, pp. 141-143.



FIG. 1. — FILIPPO LIPPI. — L'Ange de l'Annonciation.
Museo Civico, San Gimignano, Italie.



FIG. 2. — FILIPPO LIPPI. — La Vierge de l'Annonciation.
Museo Civico, San Gimignano, Italie.
Photo. Archives Photographiques.

LA SCÈNE DE L'ANNONCIATION VUE PAR LES PEINTRES

L'ANNONCE faite à Marie. Cet épisode capital de la vie de la Vierge, dont les textes apocryphes ont plus ou moins enjolivé la relation, a eu pour premier historien Luc, médecin d'Antioche, qui, converti à la foi chrétienne,aida Paul de Tarse à la répandre à travers le monde païen.

Saint Luc n'a été ni des Apôtres ni des disciples de Jésus. Il a écrit vers l'an 63, soit trente ans après l'Ascension du Christ. Mais il a connu la Vierge, dont il aurait

peint le portrait¹ et c'est de la bouche même de Marie qu'il a pu recueillir le récit, très sobre et rendant un son de vérité, contenu au chapitre premier de son évangile, du verset 26 au verset 38 : *Missus est Angelus Gabriel... et discessit ab illâ Angelus.*

La Vierge, l'Ange. Leur colloque sublime. Scène toute de grâce et de poésie. Deux êtres jeunes et « divinement » beaux, en rapport d'action et de réaction l'un vis-à-vis de l'autre. Un drame riche de psychologie et d'une valeur expressive immense. Quel sujet attrayant pour les peintres !

Notre dessein n'est pas de dénombrer, dans cet article, ceux qui l'ont traité. Un livre remarquable, auquel nous renvoyons le lecteur, a paru, il y a quelques années, qui classe les *Annonciations* en genres et en familles, qui, très savamment, étudie le thème « avec les instruments de la géométrie et de la dynamique, afin de mettre en évidence les leviers et les ressorts qui en règlent et animent le jeu esthétique² ». Nous plaçant à un point de vue différent, non plus scientifique, mais sentimental, nous regarderons les peintres s'interroger au moment de la conception de leur œuvre, nous leur demanderons comment, dans leur intellect et dans leur cœur, ils ont, les yeux fermés, « rêvé » d'abord la scène de l'Annonciation, quelle idée ils se sont faite des personnages, de leur aspect extérieur, de leur attitude, de leur expression.



Et d'abord, quel moment du drame ont-ils choisi de préférence ? Car le drame de l'Annonciation se déroule en plusieurs actes. Le premier — on pourrait dire le prologue — est dans le ciel, où Dieu, ayant décidé de racheter l'homme coupable par le sacrifice de son Fils, envoie un messager annoncer à Marie qu'elle pourra devenir la mère du Sauveur. Deuxième acte : le porteur de la « grande nouvelle » arrive sur la terre, chez la Vierge de Nazareth, la salue et lui dévoile le dessein divin. Troisième acte : Marie se trouble, interroge, discute. Quatrième acte : elle donne son assentiment. Le Saint-Esprit intervient. « Le sein de celle qui n'a pas connu l'homme est devenu le Temple de Dieu³. » L'Ange disparaît.

Parmi ces diverses scènes, également séduisantes, il s'est trouvé des artistes qui n'ont pu se résigner à faire un choix. Par exemple, ces miniaturistes du XII^e siècle qui ont orné les deux manuscrits grecs des *Homélies du Moine Jacques*, dont l'un est conservé au Vatican, l'autre à la Bibliothèque Nationale de Paris, et qui ont retracé, en neuf compositions successives — ainsi se déroulerait un film — tout le drame. Ces miniatures, dont les deux séries sont presque identiques, paraissent inspirées des Apocryphes et du vieux théâtre religieux byzantin.

1. Ce portrait de la Vierge, exécuté par saint Luc et aujourd'hui perdu, aurait été envoyé de Jérusalem à l'impératrice d'Orient Pulchérie, au V^e siècle.

2. LUCIEN RUDRAUF, *L'Annonciation, Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, Imprimerie Grou-Radenez, 1943. Cet ouvrage de 152 pp., grand in-4°, illustré de 160 repr., est une thèse pour le doctorat ès lettres. Il n'a été tiré qu'à 500 exemplaires numérotés.

3. Antienne du *Magnificat*, aux secondes vêpres de l'Office de la Circoncision.



FIG. 3. — LE MAITRE D'AIX (Jean Chapus?). — L'Annonciation, vers 1445. — Eglise de la Madeleine, Aix-en-Provence.
Photo. Bulloz.

Le « prologue », qui se passe dans le ciel, n'est pas souvent traité à part. Il est rare que les peintres nous fassent assister seulement au départ du messager. Il arrive, surtout au moyen âge, que, dans un même tableau, deux registres superposés montrent à la fois le ciel et la terre. Spinello Aretino (fresque de l'église San-Francesco d'Arezzo), peint, au-dessus de la scène de l'Annonciation, le Père Eternel assis dans sa gloire et déléguant Gabriel agenouillé devant lui. On voit, de même, dans la moitié supérieure de la toile du Guerchin conservée à la Pinacothèque communale de Forli, l'Ange prenant les ordres de Dieu.

La plupart des peintres ont représenté l'entretien de la Vierge et de l'Ange. Les uns se sont attachés à traduire la Salutation, d'autres le trouble de Marie, d'autres son geste de soumission précédant l'intervention miraculeuse du Saint-Esprit. Certains ont quelque peu mêlé et confondu ces diverses phases de l'accomplissement du mystère.

**

Dans quel lieu, dans quel décor, est placée la scène?

Le texte de saint Luc dit formellement que l'Ange entra chez la Vierge : *Ingressus ad eam...* C'est donc dans la maison de Nazareth, l'humble maison paysanne à demi souterraine que dut avoir lieu l'entrevue⁴.

Les Orientaux cependant, s'appuyant sur des textes non canoniques⁵ ont vu la scène au dehors, près d'une fontaine, « cette fontaine intarissable, placée en bordure du chemin de Tibériade, où les femmes de Nazareth viennent encore, portant en équilibre sur la tête une jarre d'argile noire à reflets bleus⁶ », et qu'on appelle la Source de Marie. Cette tradition a été continuée ou reprise en Occident, à diverses époques, par quelques peintres, depuis le XI^e siècle, où un exemple est fourni, à Venise, par une mosaïque de Saint-Marc.

Le groupe de la Vierge et de l'Ange se détache parfois sur un fond indéterminé, neutre, hors du temps, la richesse doctrinale du sujet intéressant surtout l'artiste, toute l'importance étant laissée aux acteurs, tout le soin donné à l'expression de leur psychologie. Ainsi en est-il chez les Byzantins et chez nombre de peintres italiens jusqu'au Trecento. Greco, Pierre de Cortone (église San-Francesco de Cortone), Murillo (Collection Wallace, à Londres) reprennent plus tard cette tradition, respectée d'ordinaire, et l'on comprend pourquoi, par les sculpteurs.

Ailleurs, le fond, plus évocateur que réel, présente le caractère conventionnel des décors du théâtre antique : indications sommaires d'une ville, d'une église, d'une entrée de maison — Jacopo Torriti (mosaïque de Sainte-Marie-Majeure), Spinello Aretino (San-Francesco d'Arezzo), Giovanni dal Ponte (Musée du Vatican). Ailleurs encore, l'espace scénique apparaît plus ou moins caractérisé, tantôt indivis, tantôt partagé, l'Ange sur le seuil ou au dehors, la Vierge dans la maison ou le palais. Voir, à ce propos, Fra Angelico (Couvent de Saint-Marc, à Florence, et Musée du Prado), Luca Signorelli (Offices), Filippo Lippi (National Gallery, Londres), Desvallières (Collection Jacques Rouché, Paris) (fig. 4 et 5).

Le XV^e siècle flamand, épris de réalisme, décrit avec un grand luxe de détails précis l'intérieur de la Vierge, qui nous apparaît souvent comme celui de quelque riche bourgeois au mobilier cossu : le Maître de Flémalle (Musée de Bruxelles) et Roger Van der Weyden (Pinacothèque de Munich) offrent ici les exemples les plus caractéristiques.

Les Italiens — surtout ceux de la Renaissance, ennemis du conventionnel et amoureux des belles architectures — situent leurs Annonciations dans des palais. Tels, entre beaucoup d'autres, Filippino Lippi (église San-Lorenzo, à Florence),

4. Cf. MAURICE BRILLANT, *le Village de la Vierge, Nazareth*, Paris, Editions Spes, 1934.

5. *Protévangile de Jacques*, X, 1-2; *Evangile du pseudo-Matthieu*, IX, 1-2; *Livre de la Nativité de Marie*, IX, 1.

6. DANIEL-ROPS, *Jésus en son temps*, Paris, Fayard, 1945, pp. 111-112.



FIG. 4. — FRA ANGELICO. — L'Annonciation, vers 1440. — San Marco, Florence. Photo. Anderson.

Masaccio (église Saint-Clément, à Rome), Pérugin (Santa-Maria-Nuova, de Fano, et Villa Albani, à Rome), Titien (Scuola di San Rocco, à Venise), Tintoret (Musée Kaiser Friedrich, à Berlin), Veronèse (Offices et Escorial). Carlo Crivelli (National Gallery, à Londres) (fig. 6) semble plus soucieux de la plantation du décor que du jeu des personnages : le cadre est chez lui, devenu le principal et le sujet réel l'accessoire.

L'idée d'une église servant de fond à la scène — idée qu'on trouve utilisée dès le VI^e siècle dans une mosaïque de la basilique de Parenzo⁷ — est reprise par Jean Van Eyck (Musée de l'Ermitage), par Jehan Fouquet (Chantilly), par Mathias Grünewald (Retable d'Isenheim, Musée de Colmar), par le Maître d'Aix (église de la Madeleine, à Aix-en-Provence (fig. 3)⁸.

Ainsi tous les degrés, du schématisme le plus rudimentaire au réalisme le plus scrupuleux ou à la plus large fantaisie, s'observent dans les conceptions du « décor »

7. Voir : JEANNE VILLETTÉ, *la Maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation*, Paris, H. Laurens, 1941, p. 9.

8. D'après des recherches récentes, ce peintre, établi à Aix entre 1440 et 1445, aurait eu le nom de Jean Chaps. Voir l'article de M. JEAN BOYER, dans : "Arts", 19 mars 1948.



FIG. 5. — FILIPPO LIPPI. — L'Annonciation. — National Gallery, Londres. Photo. Bulloz.

de l'Annonciation, sans que les peintres se soient montrés soucieux, généralement, d'indiquer par les accessoires ou par l'effet de lumière que l'événement eut lieu à la fin du mois de mars et au milieu de la nuit⁹.

**

Examinons maintenant comment les peintres des divers pays et des différentes époques ont vu les personnages de la scène et comment ils ont traduit leurs sentiments.

La Vierge mariée au charpentier Joseph était, au moment de l'Annonciation, une belle jeune fille dans tout l'éclat de ses quinze ans. C'est bien ainsi que la voient, par exemple, Masaccio (église Saint-Clément) et Lorenzo di Credi (Offices). Baroche (Pinacothèque vaticane) ajoute au caractère de la jeunesse celui d'une grâce un peu précieuse. Au contraire, Giotto (Arena de Padoue), Pisanello (fresque de San-Fermo, à Vérone), Piero della Francesca (église Saint-François d'Arezzo), Tintoret (Scuola di San Rocco), Véronèse (Offices) en font une femme aux formes robustes.

Dans des proportions à peu près égales, les peintres de tous pays, depuis les époques les plus anciennes jusqu'à la nôtre, ont représenté la Vierge soit debout, soit assise, soit à genoux, à gauche ou à droite de l'Ange, tantôt en position dominante par rapport à son visiteur, tantôt dominée par lui, chacun des deux occupant à peu près autant de place dans la composition. Francia — et le cas n'est pas fré-

9. La date du 25 mars « est signalée par la tradition apostolique comme le jour qui vit s'accomplir l'auguste mystère » (S. AUGUSTIN, *De Trinitate*, IV, V). Quant à l'heure, ce fut « au moment où la nuit atteint le milieu de sa course » que « la très pure Marie, seule et dans le recueillement de la prière, vit apparaître devant elle le radieux Archange » (DOM GUERANGER, *l'Année liturgique, le Carême*, Oudin, 1868. p. 626).

quent — l'a montrée « passant », à la sortie d'une église, dans une attitude de calme majesté (tableau exécuté pour le duc de Mantoue, aujourd'hui à la Brera de Milan).

Quelle était l'occupation de la Vierge au moment où l'Ange parut à ses yeux ? Certains, se référant au *Livre de la Nativité de Marie*, un des écrits apocryphes dont on s'est le plus souvent inspiré, l'ont imaginée filant la laine écarlate pour le voile du Temple (mosaïque du v^e siècle, à Sainte-Marie-Majeure; vitrail du début du XIII^e à la cathédrale de Lyon). Pour d'autres, les plus nombreux, croyons-nous, « elle priait le Père dans le secret », ou elle lisait dans un livre ouvert à sa portée sur un meuble ou sur un pupitre.

Son vêtement ? Il est simple, et quasi monacal, chez les uns — vitrail de Laon, Fra Angelico (Couvent de Saint-Marc) (fig. 4), Barna (Collégiale de San-Gimignano), Andrea del Sarto (Galerie Pitti), Pisanello (Vérone), Louis Carrache (Palazzo Rosso, à Gênes), Le Sueur (Louvre). Il est riche, ou même somptueux, chez Filippo Lippi et Carlo Crivelli (National Gallery) (fig. 5 et 6), Benedetto Bonfigli (Pinacothèque Vanucci, à Pérouse), Botticelli (Offices), le Maître d'Aix, etc.

Sa chevelure est parfois dissimulée sous un voile plus ou moins épais, — Benozzo Gozzoli (fresque de la cathédrale de Pise), Tintoret (Musée de Berlin), Pierre de Cortone (église San-Francesco de Cortone); Philippe de Champaigne (Galerie Wallace, à Londres), Tiepolo (Collection Villa-



FIG. 6. — CARLO CRIVELLI. — L'Annonciation, 1486. — National Gallery, Londres.
Photo. Anderson.

hermosa, Madrid. Découverte, nattée (Annibal Carrache, Louvre), coiffée en bandeaux (Murillo, Séville) ou roulée en torsade autour de la tête (Domenico Veneziano, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Angleterre), elle tombe en ondes sur les épaules chez Roger Van der Weyden (Louvre), Holbein (Pinacothèque de Munich), Baldovinetti (Offices), B. Zeitblom (Louvre), Louis Carrache (Palazzo Rosso, Gênes). Quant au nimbe, il se trouve à peu près autant de peintres l'ayant supprimé qu'il en fut aux yeux desquels il a paru indispensable. L'indication de cette lumière surnaturelle autour de la tête de la Prédestinée va du mince cercle lumineux que tracent, d'un pinceau léger, Mariotto Albertinelli (Académie de Florence), ou Gaudenzio Ferrari (Galerie de Sir H. Layard, Venise) à la large auréole que lui confèrent Fra Angelico (Couvent de Saint-Marc), B. Zeitblom (Louvre) (fig. 9) ou l'auteur anonyme de l'autel Tucher, à l'église Notre-Dame de Nuremberg.

Divers sentiments, nous l'avons dit, se sont succédé dans l'âme de la Vierge, durant la visite de l'Ange. D'abord, elle fut troublée. Tous les degrés de cette première réaction ont été exprimés par les peintres. Le tableau du Pérugin à Santa-Maria-Nuova de Fano pourrait être cité comme témoignage de la manifestation du trouble de Marie au degré le plus faible. L'émoi est plus marqué dans le retable peint en 1333 par Simone Martini pour la cathédrale de Sienne et qu'on peut voir aujourd'hui aux Offices. Il est plus intense encore, et s'accompagne d'une protestation, dans la fresque de Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella, à Florence. Dante-Gabriel Rossetti (1850) imagine une Vierge, tremblante sur sa couche comme « une condamnée à mort réveillée par son geôlier¹⁰ » (fig. 15).

Il faudrait de longues

10. ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome VIII, p. 381.



FIG. 7. — BOTTICELLI. — L'Annonciation. — Offices, Florence. Phot. Anderson.

pages pour dénombrer les artistes ayant, d'après le moment du drame qu'ils ont choisi, varié l'aspect de la Vierge. Chez Fra Angelico (Couvent de Saint-Marc), le Maître de la Vie de Marie (Munich) ou Fouquet (Chantilly) ce sont des Vierges modestes et réservées. Ailleurs, on voit des Vierges anxieuses, interrogeant, discutant, demandant des explications (miniature de l'*Evangéliaire de Liutold*, manuscrit du XII^e siècle conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne; tableau de Gentileschi au Musée de Turin). Dans d'autres œuvres on trouve des Vierges soumises, donnant respectueusement leur assentiment — Hugo Van der Goës (volet du triptyque de la *Nativité*, à Florence), Pinturicchio (Appartement Borgia, Vatican), Filippino Lippi (Musée civique de San-Gimignano), Holbein (revers des volets du *Martyre de saint Sébastien*, à la Pinacothèque de Munich). Enfin, on voit des Vierges pleines d'une joie confiante, enthousiastes, ravies, dans une attitude extasiée — miniature carolingienne du *Sacramentair de Saint-Géron* (Bibliothèque Nationale), Véronèse (Offices et Académie des Beaux-Arts de Venise), Arthur Hacker (Tate Gallery). Plusieurs artistes, traitant à diverses reprises le sujet, se sont ingénier à éviter les redites. Maurice Denis, ce « primitif du XX^e siècle », qu'on a pu appeler « le peintre des Annonciations », a, dans les nombreux tableaux qu'il a exécutés sur ce thème, recherché pour la Vierge des expressions nouvelles, d'une extrême diversité; il lui a donné, positivement, toutes les attitudes et a tenté d'exprimer, dans la conjoncture inouïe où elle se trouve, toutes les réactions possibles d'une sensibilité de jeune fille.

**



FIG. 8. — LE MAÎTRE DE FLÉMALLE. — L'Annonciation.
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Photo. Archives Photographiques.

Ce n'est pas un « ange ordinaire », lit-on dans une prose du moyen âge attribuée à Pierre Abailard, que le Très-Haut députe à la Vierge, « mais l'Archange appelé Force de Dieu ». Cet Archange, placé à un rang élevé dans la hiérarchie

céleste, était jadis apparu à Daniel, « au temps du sacrifice du soir », pour l'enseigner¹¹. C'est lui, de nouveau, qui était venu apprendre à Zacharie la naissance prochaine de Jean¹² et il s'était alors désigné lui-même ainsi : « Je suis Gabriel, qui me tiens devant Dieu... »

Le Guerchin, a, nous l'avons dit, représenté ce messager, le visage tourné vers le Père Eternel et attendant, en suspens dans l'air, l'ordre de descendre sur la terre pour faire l'Annonce à Marie. On le voit, surtout à partir du xv^e siècle, planant dans l'espace, ou venant du ciel sur une nuée : Giovanni dal Ponte (église de Rosano), Véronèse (Académie des Beaux-Arts, Venise), Titien et Tintoret (Scuola di San Rocco), Hendrik de Bloemaert (dessin de Weimar). Chez d'autres peintres, Gabriel, ayant déjà touché la terre, s'approche de la Vierge : Neri de Bicci et Lorenzo di Credi (Offices), Raphaël (dessin de la Collection de l'Albertina, à Vienne), Marcello Venusti (tableau exécuté d'après un dessin de Michel-Ange). Dans certaines peintures il se tient debout devant la Vierge : miniatures byzantines, fresque de Rocamadour, vitrail de *l'Enfance du Christ*, à Chartres, Benedetto Bonfigli (Pinacothèque Vanucci, à Pérouse), Philippe de Champaigne (Collection Wallace, à Londres), D.-G. Rossetti (Tate Gallery). Dans les œuvres flamandes et italiennes du xv^e siècle, il est souvent représenté s'agenouillant¹³. Il a un genou en terre, ou il se tient à deux genoux, dans les *Annonciations* de Melchior Broederlam (Musée de Dijon), de Giotto (église de l'Arena, Padoue), de Jean Van Eyck (volet du retable de l'*Agneau mystique*, à Gand), de Petrus Cristus (Musée de Berlin), de Botticelli (Offices), de Baroche (Pinacothèque vaticane), d'Andrea del Sarto (Galerie Pitti), de Poussin (Chantilly), etc.

Ses traits sont d'ordinaire ceux d'un bel adolescent, tantôt encore proche de l'enfance — Filippo Lippi (National Gallery), Desvallières (Collection Rouché) — tantôt vigoureux, musclé et de stature presque colossale : Benozzo Gozzoli (fresque de la cathédrale de Pise), Mathias Grünewald (Musée de Colmar).

Toujours figuré sans ailes durant les quatre premiers siècles, Gabriel apparaît ensuite — sauf de rares exceptions chez les peintres — pourvu d'ailes, longues ou courtes, ailes de cygne ou ailes de faucon (Holbein, Pinacothèque de Munich), roides ou souples, arrondies ou pointues, lourdes (Neri di Bicci, Offices), diaphanes ou ocellées (Filippo Lippi, fresque du Dôme de Spoleto et National Gallery). Ces ailes sont, suivant le mouvement général donné à la figure, tantôt pendantes, au repos (vitrail de la cathédrale Saint-Etienne, à Lyon, et Roger Van der Weyden, Pinacothèque de Munich), tantôt éployées ou soulevées (Stephan Lochner, triptyque de la cathédrale de Cologne) ou, encore, tendues verticalement vers le ciel, comme les ailerons d'un cimier (autel Tucher, église Notre-Dame de Nuremberg).

11. DANIEL, IX, 21 et sq.

12. LUC, I, 11-22.

13. C'est seulement à partir du xiii^e siècle que les artistes représentent l'Ange à genoux. Il est toujours debout dans les miniatures byzantines, comme aux portails des cathédrales.

Comme celui de la Vierge, son vêtement va de la grande simplicité à la plus somptueuse richesse, à l'élegance parfois la plus recherchée. Longue robe unie, tunique et pallium, ample manteau, écharpe flottante, ancienne étole byzantine, dalmatique à franges, chape brodée à fermail d'orfèvrerie, étoffes aux plis chatoyants ou brochées de soie, d'or et d'argent, tous les « ornements » extraits du vestiaire de sacristie des Flamands ou du vestiaire de théâtre des Italiens parent ce « personnage de féerie divine ». Après la Renaissance, aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est le vêtement antique, laissant jambes et bras nus, le « drapé romain », qui prédomine.

Ses cheveux, parfois soulevés encore par le vent de la descente (Pierre de Cor-



FIG. 9. — B. ZEITBLOM. — L'Annonciation. — Louvre, Paris. Photo. Archives Photographiques.

tone, église San-Francesco), sont généralement bouclés, retombant sur la nuque ou les épaules, parfois roulés ou coiffés, ceints d'un bandeau ou ornés d'un diadème, couronnés d'olivier (Simone Martini, Offices) ou couronnés de fleurs (Ghirlandajo, fresque de Santa-Maria-Novella, à Florence). Comme la Vierge, l'Archange Gabriel est figuré tantôt nimbé, tantôt sans nimbe, et cela dans des proportions sensiblement pareilles. Il tient dans sa main gauche tantôt une branche de lis ou d'olivier, tantôt un bâton de messager fleuronné en sceptre. Parfois il déroule une banderole où

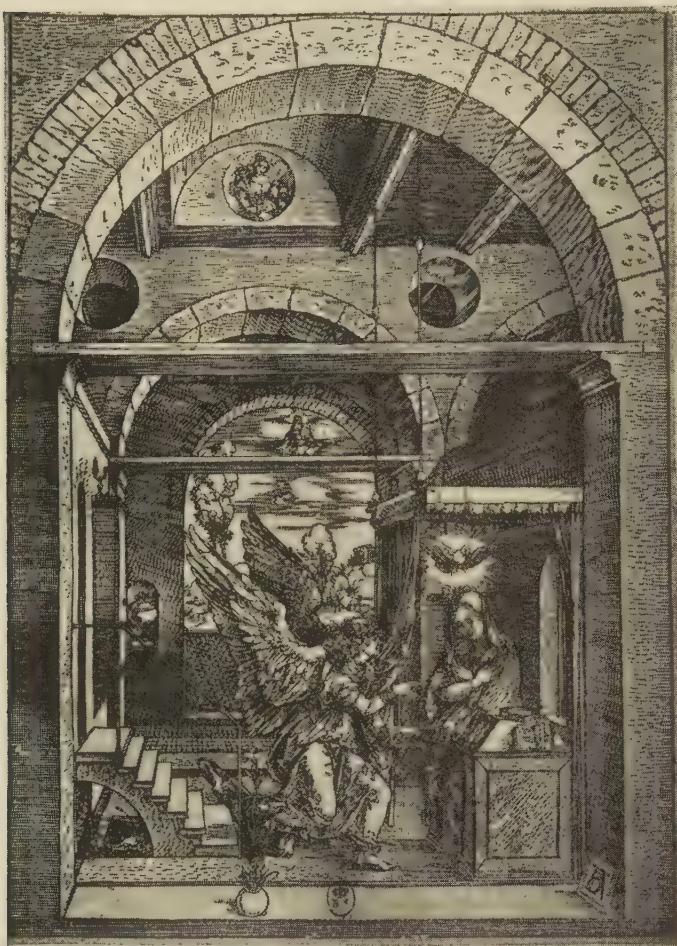


FIG. 10. — ALBERT DURER. — L'Annonciation. — Bibliothèque Nationale, Paris.
Photo. Archives Photographiques.

tête jusqu'au prosternement : miniature du manuscrit latin dit des *Grandes Heures de Rohan* (Bibliothèque Nationale), Verrocchio (Offices), Piero della Francesca (Pinacothèque de Pérouse), Louis Carrache (Palazzo Rosso, à Gênes). Dans le tableau de Tiepolo (Collection Villahermosa, à Madrid), l'Ange messager pousse à l'extrême les marques de l'obséquiosité : comme un grand oiseau blessé aux ailes brisées, il est abîmé, la face contre terre, devant la Vierge et la branche de lis qu'il tient dans sa main droite balaie le dallage de pierre.

Cependant, d'autres peintres, interprétant le passage où saint Paul dit, d'après l'Ecriture, que « Dieu a fait ses anges aussi rapides que l'aquilon », et que « les ministres de ses volontés sont ardents comme la flamme ¹⁴ », donnent au contraire à l'envoyé du Très-Haut un mouvement d'une grande vivacité : *Annonciations* de

se lisent soit les mots *Ave Maria*, soit le texte de la Salutation tout entière.

Souvent, de sa main droite levée, deux doigts repliés, on le voit faire le geste annonciateur (Piero della Francesca, église Saint-François d'Arezzo), ou bien, l'index tendu vers le ciel (Gentileschi, Musée de Turin), désigner la colombe du Saint-Esprit (Murillo, Collection Wallace). Parfois, il semble enseigner comme un docteur ou un prédicateur (Philippe de Champagne, Collection Wallace). Parfois, il sourit (Girolamo da Cremona, Pinacothèque de Sienne), familier, insinuant, gentiment persuasif (miniature du Psautier de Westminster, British Museum, et le Maître de Flémalle, Musée de Bruxelles) (fig. 8).

L'expression la plus ordinairement traduite dans son attitude c'est celle du respect, le respect à tous ses degrés, depuis la simple inclination de la

14. *Facit angelos suos spiritus, et ministros suos flammam ignis.* (*Ad Hebreos*, I, 7.)

style byzantin ou roman (Véronèse, salle capitulaire, Escurial). Celui dont le nom signifie Force de Dieu en vient parfois à paraître impérieux, dominateur, ou même menaçant : de tels caractères se trouvent en particulier chez le peintre anonyme de l'autel Tucher, chez Hugo Van der Goës (vers du triptyque de la *Nativité*, à Florence), chez Mathias Grünewald (retable d'Isenheim) et, vers le milieu du xix^e siècle encore, dans une esquisse d'Alexandre Ivanov.

**

A la question alarmée de Marie : « Comment cela se fera-t-il? » l'Ange a répondu : « Le Saint-Esprit interviendra en toi... » Et la Vierge ayant déclaré :

« Qu'il me soit fait selon ta parole! » le Verbe s'incarne dans son sein. Le personnage du Saint-Esprit est donc essentiel dans le drame évangélique. Mais comment les peintres ont-ils pu figurer matériellement son invisible vertu?

Certains ont esquivé la difficulté en ne le représentant pas, ayant choisi, pouvaient-ils dire, le moment de l'action où il n'est pas encore en scène. Fra Angelico ne le fait pas toujours figurer dans ses *Annunciations*. Le Saint-Esprit est souvent absent aussi, ou il n'occupe qu'une très petite place, dans les œuvres réalistes du xv^e siècle flamand. Il en va de même en maintes compositions théâtrales de la Renaissance italienne, où n'apparaît aucun signe sensible de l'intervention



FIG. 11. — EUSTACHE LE SUEUR. — L'Annonciation. — Louvre, Paris.
Photo. Archives Photographiques.

divine. Parfois seulement en suggère l'idée un rayon de lumière tombant sur le front de la Vierge : Baldovinetti (*Offices*), Gaudenzio Ferrari (fresque de Varallo Sessia, Piémont). Louis Carrache (Palazzo Rosso, à Gênes) et Annibal Carrache (Louvre) annoncent l'approche du Saint-Esprit par des angelots nus qui volètent dans la partie supérieure du tableau et semblent disposer les nuées pour lui livrer passage.

Le plus souvent pourtant, le peintre n'a pas cru devoir, en ce qui concerne un acteur aussi important, se contenter d'une simple suggestion ou indication et, conformément à une tradition séculaire, il a confié à la colombe symbolique le rôle actif d'agent céleste et a traduit sous cette forme l'émanation directe de la Toute-Puissance créatrice.

Cette colombe apparaît, plus ou moins discrètement, tantôt lointaine encore — Fra Angelico (Galerie ancienne et moderne de Florence), Andrea del Sarto (Galerie Pitti), Ghirlandajo (Santa-Maria-Novella, Florence), Philippe de Champaigne (Collection Wallace) — tantôt déjà proche de la terre, se dirigeant vers la Vierge, comme dans les œuvres de Carlo Crivelli (National Gallery), du Pérugin (Santa-Maria-Nuova di Fano), *Le Sueur* (Louvre). Elle est représentée, soit planant au-dessus de sa tête (Poussin, National Gallery), ou, déjà, touchant presque son front : Hans Holbein (Pinacothèque de Munich). Benedetto Bonfigli (Pinacothèque Vanucci, à Pérouse). Tantôt minuscule comme un roitelet (Mathias Grünewald à Colmar et Roger Van der Weyden, Pinacothèque de Munich), tantôt de forte taille comme dans les œuvres d'Albert Dürer, Piero della Francesca (Musée de Pérouse), ou Murillo (Séville), elle va jusqu'à atteindre parfois presque les proportions d'un aigle (Louis Boulogne, chapelle de Versailles).

Elle plane généralement au milieu d'un éclatement de lumière — voir les œuvres de Zurbaran (Musée de Grenoble) et Véronèse (Scuola di San Rocco) — dans un orbe plus ou moins développé, entre des nuées parfois peuplées d'angelots, comme par exemple, dans les créations de Guido Reni (Louvre) ou de Cornelis Van Poelenburg (Galerie de Vienne). Parfois elle est portée ou dirigée par un faisceau de rayons partant de la bouche, de la poitrine, ou de la main de Dieu le Père (Neri de Bicci, *Offices*). Celui-ci apparaît souvent, dans le registre supérieur, à une distance parfois très grande (Francesco Cossa, Galerie de Dresde), parfois entouré d'une cour d'anges (Giovanni del Piombo, Académie de Florence), debout (Mariotto Alberti-nelli, Académie de Florence), ou en buste (Pierre de Cortone, église San-Francesco, Cortone), une main levée (Pérugin, Santa-Maria-Nuova de Fano), penché au bord des nuées comme sur un balcon (Francesco Bianchi, Galleria Estense, à Modène).

Parfois, développant la signification de la scène de l'Annonciation par l'annonce de l'autre drame, celui de la Rédemption, qui doit se dénouer au Calvaire, le peintre fait figurer, dans un faisceau de rayons, Dieu le Fils, sous l'apparence d'un enfant chargé d'une petite croix — Maître de Flémalle (retable de Bruxelles), Francia (Pinacothèque de Bologne) ou Giovanni dal Ponte (Vatican). Cette adjonction, a remarqué l'abbé Broussolle, fut jugée inopportune par l'Eglise « qui condamna, au



FIG. 12. — POUSSIN. — L'Annonciation. — National Gallery, Londres.
Reproduit avec la permission des trustees de la National Gallery.

xviii^e siècle, sous Benoît XIV, la formule du petit enfant¹⁵ »).

**

Outre les angelots ou anges adultes qui entourent Dieu dans le ciel ou accompagnent Gabriel sur la terre, on voit parfois, dans les tableaux qui nous occupent, d'autres personnages, dont les peintres ont cru devoir meubler leurs compositions.

C'est ainsi que Benedetto Bonfigli (Pinacothèque Vanucci) place, entre l'Ange et la Vierge, l'évangéliste saint Luc, accompagné du bœuf ailé couché derrière lui. Le Maître de Flémalle (Bruxelles) montre Joseph occupé à travailler à son établi, dans

15. C. JÉGLOT, *la Vie de la Vierge dans l'Art*, Paris, 1927, p. 56.

une pièce attenante à celle où la Vierge reçoit la visite de l'Ange¹⁶. Carlo Crivelli, dans le tableau dont nous avons déjà fait mention, et qu'il peignit en 1486 pour un couvent d'Ascoli, agenouille à côté de l'Ange Gabriel l'évêque Emidio, qui, mitre en tête et revêtu de la chape, présente sur un plateau un plan en relief de la ville d'Ascoli. Dans le retable peint par Francia en 1500 pour l'église de l'Annunziata à Bologne, quatre saints, dont saint François et saint Antoine de Padoue, écoutent, debout sur un tertre, en pleine campagne, le message de l'Ange planant dans les airs. Dans le retable peint vers 1515 pour le monastère de Sijena (Musée de Huesca), six femmes portant diadèmes ou couronnes sont à genoux derrière la Vierge. Dans une fresque de S. Urbano alla Cafarella (xi^e siècle) à Rome, une jeune fille soulève un rideau et assiste au colloque. La fresque de Barna (San Gimignano) dans laquelle toute la maison de Marie est figurée en coupe, montre, à droite, une sorte de cabinet où une servante, intriguée, semble écouter ce qui se dit dans la pièce voisine. Maurice Denis, dans son *Mystère Catholique* (1891), qui ouvre la série de ses *Annonciations*, fait marcher devant l'Ange deux enfants de chœur portant des cierges.

Plusieurs peintres, enfin, ont introduit en comparses des animaux : Baroche et Lorenzo Lotto un chat, tranquillement dormant chez le premier, courant affolé chez le second. Carlo Crivelli fait place à un perroquet et à un paon, Pisanello, à un petit chien près de la Vierge et à un couple de pigeons près de l'Ange, et Titien, à un oiseau familier qui semble être une perdrix.

**

De tant de diversité dans la manière de comprendre un thème qui semble simple *a priori*, de voir les personnages et d'organiser le tableau, quelles explications donner ?

Première observation : les peintres de l'Annonciation n'ont pas échappé au sort commun à tous, nous voulons dire qu'ils ont « respiré l'air » de leur époque, que leurs œuvres ont été conditionnées, dans une large mesure, par l'atmosphère dans laquelle elles ont été conçues. Elles reflètent tour à tour les modes et les goûts de Byzance, des Flandres, de l'Italie renaissante, de l'Espagne picaresque, du grand siècle français.

D'autre part, le choix fait par le peintre d'un *parti* n'a pas toujours été entièrement libre. Des influences extérieures, des obligations, des « servitudes » ont pesé souvent sur ses décisions. Forme de l'espace impari par l'architecture, en hauteur, en largeur, triangulaire, irrégulier, échantré, partagé en deux panneaux ; désirs exprimés, parfois d'une manière impérative, par un donateur ou par le clergé, pape, évêque, prieur de couvent ; nécessité de ne pas répéter ou se répéter ; considération de l'emplacement, de l'angle de vue, de l'éclairage. De tout cela il a fallu que le peintre se préoccupât, dès le moment où il a commencé de penser son œuvre.

16. Joseph, d'après le texte évangélique, n'aura connaissance de l'Incarnation du Verbe que plus tard. Il ne devrait donc pas paraître, historiquement, dans la scène de l'Annonciation, non plus d'ailleurs que dans celle de la Visitation, où on le voit souvent figurer.



FIG. 13. — MURILLO. — L'Annonciation. — Musée de Séville. Photo. Anderson.



FIG. 14. — ZURBARAN. — L'Annonciation. — Musée de Grenoble.
Photo. Archives Photographiques.

Vierge Marie toute modeste, effacée, et très simplement vêtue? Elle fut l'humilité même. Lui donnent-ils au contraire des voiles d'étoffe précieuse, un somptueux manteau? Elle est l'Epouse parée, *sponsa ornata*. L'assoient-ils sur un trône, dans un décor de palais? Elle est élevée au-dessus de toute créature, elle est reine. La voit-on dans une église? Elle est la sainte parmi les saintes et les autels chrétiens l'attendent. Occupée à lire ou à prier? Elle était pieuse et toute perdue en Dieu. Ses traits sont-ils enfantins, ses membres délicats? Elle est l'aurore naissante. Apparaît-elle grande et robuste? C'est la femme forte, terrible comme une armée, qui écrasera la tête de l'antique serpent. Le lit, qui figure parfois dans la chambre où elle se tient, dénote, par ses

Il existe, en outre, dans la traduction iconographique chrétienne, des *lois*, auxquelles tout artiste se doit conformer. Mais ces lois sont moins strictes qu'on n'a pu le croire. Nonobstant leur contrainte, les peintres de l'Annonciation se sont attachés à parler à l'imagination et au cœur, et ils y ont magnifiquement réussi.

**

Qui examinera attentivement leurs ouvrages sera frappé par l'abondance de signification symbolique qu'ils contiennent. En ce qui concerne la Vierge, les caractéristiques de la future Mère de Dieu, ses prérogatives, se trouvent exprimées par des interprètes dont le seul embarras, en présence d'un modèle paré de toutes les vertus, fut, sans doute, d'être obligés de n'en révéler qu'un aspect unique.

Nous montrent-ils la

rideaux fermés et sa courtepointe bien tirée, que Marie passait en oraison les heures que d'autres consacrent au sommeil. La corbeille à ouvrage, avec les ciseaux et les pelotons de laine, témoigne que, formée au travail dès son enfance passée dans le Temple, elle était laborieuse et soucieuse de la bonne tenue de son intérieur. Des fleurs sont placées en bouquet sur un meuble? On est à Nazareth, dont le nom signifie « fleur », et Marie est fleur elle-même, *flos florum*. Un lis se dresse dans un vase posé à terre? Il proclame son incomparable pureté.

On pourrait multiplier les observations au sujet de la personnalité diversifiée de l'Ange. Le caractère hiératique de l'envoyé divin, aux époques primitives, sa réserve empreinte de respect (xIII^e siècle), son élégance racée, allant jusqu'à la préciosité (xV^e et xVI^e siècles), son impétuosité de tourbillon (xVII^e et xVIII^e siècles), sa dignité sereine et son charme pur, retrouvés au xIX^e siècle, tout cela comporte un sens et se pourrait expliquer. Les comparses ont aussi leur mission expressive. Les six femmes agenouillées dans le retable de Huesca, ce sont les vertus de Marie. Les animaux présents parfois à la scène ont eux-mêmes quelque chose à dire. Le petit chien de Pisanello est symbole de fidélité (*Virgo fidelis*). Le chat effrayé de Lorenzo Lotto ne fait-il pas songer au démon mis en fuite?

**

Ainsi, chacun selon sa foi, la tournure de son esprit et les particularités de son talent, les artistes des divers temps et des divers pays ont rendu leur vision intérieure. Parlera-t-on ici, pour leur en faire grief, des anachronismes qu'ils ont commis? L'archéologie, la recherche de la couleur locale n'ont guère porté chance à ceux qui y ont subordonné leur inspiration. Rien n'est dangereux comme le souci de la « reconstitution ». La peinture n'est pas astreinte à la réalité scientifique. La poésie est plus vraie que l'histoire. Ne limitons pas le domaine de l'artiste; remercions seulement les peintres de l'Annonciation, quels qu'ils soient, d'avoir exécuté de « beaux tableaux ».

L'extrême variété des réalisations témoigne, en tout cas, d'une chose, c'est de



FIG. 15. — D. G. ROSSETTI. — L'Annonciation, 1850.
National Gallery, Londres.



FIG. 16. — MAURICE DENIS. — L'Annonciation, 1936. — Collection particulière, Paris.

la richesse du sujet. Ce thème généreux, « qui a des complaisances infinies pour tous les goûts et tous les siècles¹⁷ », semble éternel. Les artistes y reviendront, aussi longtemps, sans doute, que, dans les clochers de la chrétienté, sonneront les Angelus...

L'art de demain fournira son apport. Nous donnera-t-il, sur ce thème vénérable, une nouvelle série de chefs-d'œuvre? Aux murs des églises, les peintres abstraits déployeront, avec plus ou moins de vertu décorative et, s'il se peut, expressive, les jeux chatoyants de leurs couleurs. Mais, dans le « tableau de chevalet », dont nous ne pouvons pas croire que la mode soit définitivement passée, parviendront-ils — avec des barres et des ronds — à parler aux fidèles, aux femmes, aux enfants, un langage clair, aussi pénétré de charme et d'émotion que les œuvres anciennes exécutées suivant des formules prétendues périmées? Sauront-ils, en traitant le sujet de l'Annonciation, procurer à tous, et même aux incroyants, d'aussi pures jouissances esthétiques?

Il est permis de se le demander, et, jusqu'à nouvel ordre, d'en douter.

PIERRE LADOUÉ.

17. RUDRAUF, *Op. cit.*, p. 133.



B I B L I O G R A P H I E

GRETE RING. — *La Peinture française du XV^e siècle* (traduit de l'anglais par EDITH COMBE). — Londres, Editions Phaidon, 1949, 34 × 23, 260 pp., 230 ills., dont 49 fig. dans le texte et 6 pl. en couleurs.

L'ouvrage de GRETE RING sur *la Peinture française du XV^e siècle*, publié à Londres par les Editions Phaidon, a paru à Paris (Librairie Centrale des Beaux-Arts), en 1949, dans la traduction très juste de ton, qu'en a faite Mme Edith Combe.

Ce livre, illustré de 230 reproductions, est une mise au point de l'état actuel des connaissances sur ce sujet, l'un des plus attachants de l'histoire de notre peinture nationale. C'est cela, et c'est mieux aussi, car l'auteur, qui étudie depuis de longues années les origines de la peinture française, a voulu résumer ses recherches et ses réflexions, et louons-la très vivement de le faire en un style simple, concis, clair et alerte. GRETE RING apporte aux abondantes études, réalisées depuis vingt ans, sur cette époque de la peinture, sa contribution personnelle ; elle sait regarder un tableau et on sent qu'elle ne se range pas du côté des historiens qui ne veulent attendre que de documents précis ou de pièces d'archives, la réponse à leurs hypothèses.

On comprend, en lisant ses analyses subtiles et volontaires, le rôle qu'elle donne, dans l'orientation des études de ce dernier quart de siècle, au maître FOCILLON, dont la sensibilité lucide et la grande culture artistique ont, en effet, éclairé l'histoire de l'art français du moyen âge.

Le plan suivi par GRETE RING est des plus clairs, et l'un des mérites de l'ouvrage est précisément de conduire le lecteur le moins averti à la compréhension d'une époque artistique encore peu connue. Elle prouve très efficacement que le seul mérite de cette peinture ne vient pas de ses cinq siècles d'existence mais que l'étude de ces œuvres dégage des caractères essentiels retrouvés dans les générations successives.

Dans son introduction solidement documentée, GRETE RING nous adapte au climat de la peinture française, c'est-à-dire de la peinture parisienne, aux abords de 1400. Sa donnée générale est celle-ci : « L'art français n'est jamais hors du temps, il subit toujours l'emprise des conditions générales de son époque et de son pays... ; ce sont les raisons de cette continuité si souvent évoquée. »

Elle repousse l'étude particulariste par régions et cependant ne peut y échapper complètement, le XV^e siècle étant essentiellement l'époque d'un mécénat royal et princier. L'auteur a d'ailleurs très bien dégagé l'intérêt de certaines de ces cours provinciales où se sont formés, autour de fortes personnalités d'amateurs, les peintres de chevalet et les miniaturistes, parfois même étrangers, fixés en France.

L'ambiance ainsi créée, les grandes figures de peintres évoquées, on en arrive à la partie méthodique du travail : catalogue très poussé, aux notes critiques résument parfois des années de réflexion et d'hypothèses, aux courtes mais substantielles notices biographiques, à l'index des collections et au tableau des mécènes de la dynastie des Valois comprenant leurs peintres attitrés.

Le seul reproche matériel qu'on puisse faire à cette excellente présentation est, en dehors des planches en couleurs qui ne donnent pas une entière satisfaction, que l'on n'aît pas insisté davantage sur certains détails de tableaux. Prenons un exemple : les têtes de deux des Saintes Femmes de la *Pietà* de Nouans, qui illustrent la couverture du livre, montrent l'importance primordiale que peut prendre un détail de cette nature, pour l'intelligence de toute une composition.

Rappelant la période où, pour la première fois, en 1904, HENRI BOUCHOT et son équipe de chercheurs, P.-A. LEMOINE, PAUL VITRY, CARLE DREYFUS, réunirent l'ensemble des incunables de la peinture française à l'Exposition des Primitifs français, GRETE RING note : « C'est un fait surprenant que depuis la période héroïque de 1904, le corpus de la peinture française primitive n'ait pas subi de changements sensibles et, en tout cas, qu'il ait à peine été augmenté. »

Parmi les érudits qui ont continué la tradition d'HENRI BOUCHOT, PAUL VITRY a apporté la plus belle pierre à l'édifice par sa découverte de la *Pietà* de Nouans. HENRI FOCILLON, MM. P.-A. LEMOINE et LOUIS RÉAU et, parmi les jeunes, MM. JACQUES DUPONT, GERMAIN BAZIN et surtout CHARLES STERLING, ne cessent d'apporter de nouvelles contributions à l'histoire de notre peinture des XIV^e et XV^e siècles. A leurs opinions, GRETE RING n'adhère pas toujours ; elle retient volontiers les suggestions nouvelles qu'elle se propose d'étudier, comme c'est le cas de la publication

par M. JEAN BOYER, parue en 1948, de notes relatives à l'énigmatique « Maître de l'Annonciation d'Aix », recueillies dans les papiers du regretté chanoine Requin. En posant le problème de l'auteur du célèbre triptyque, GRETE RING a opéré une curieuse comparaison entre le lutrin du saint Jérôme qui figure dans la *Bible moralisée* de la Bibliothèque Nationale et le lutrin de la Vierge de *l'Annonciation*, presque identiques.

Ce système des comparaisons donne parfois de curieux résultats; c'est le cas du paysage du *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Charronton, à Villeneuve-lès-Avignon, et du même paysage traité par Cézanne, cinq siècles plus tard, dans la *Montagne Sainte-Victoire*, avec des concordances d'esprit vraiment frappantes.

Parmi les sujets qui ont le plus retenu l'auteur, se place le groupe d'artistes qui entouraient le roi René d'Anjou, travaillant pour lui ou dans la région, et de ceux qui continuèrent, après lui, ses traditions, dans la région du Rhône; c'est le cas du Maître de Saint-Sébastien, identifié par Sterling comme Josse Liefrinck, dont les peintures, curieusement construites par grands plans lumineux comme une architecture, annoncent déjà certaines recherches contrastées du XVII^e siècle. Plus difficile à adopter est le Maître du rétable de la Vie de la Vierge, parfois identifié avec Nicolas Dipre, ou d'Ypres, sous le vocable de qui GRETE RING réunit un certain nombre d'œuvres dont l'origine paraît, en effet, commune. Sa définition d'*« art alpestre »* a peine à expliquer la rudesse et la brutalité du travail, les proportions ramassées de ces peintures, évidemment traitées par des mains provinciales.

Autour du Maître de Moulins, qui clôt la grande époque du XV^e siècle en apportant une note de douceur élégante, préface de la Renaissance, GRETE RING développe l'éventail des hypothèses qui ont été émises pour identifier l'artiste. La plus ancienne, qui faisait de Jean Perréal le Maître de Moulins, lui semble à écarter définitivement.

Pour éclairer le problème, JACQUES DUPONT a tenté de restituer la véritable personnalité de Jean Perréal, en étudiant un certain nombre d'œuvres, qu'il croit pouvoir lui attribuer. M. DUPIEUX, de Moulins, apporte, lui, une série de propositions, parmi lesquelles il y a celle, de date un peu tardive, faisant d'un certain Jean Verrier, alias Jean Prévost, le Maître de Moulins. Le Dr GOLDBLATT émet une hypothèse, que GRETE RING ne repousse pas à première vue : le triptyque de Moulins, œuvre capitale qui a donné son nom à l'artiste, serait signé de Jean Hay. Cette dernière théorie apparaît plus difficilement défendable, car aucun des historiens français qui ont cherché cette signature rébus sur le tableau, n'ont pu la trouver¹.

Pour ceux qui suivent cette passionnante période de la peinture française du XV^e siècle, encore riche de sur-

prises, le livre de GRETE RING apporte une abondante moisson de renseignements et de références, récoltée aux meilleures sources.

En dehors même des opinions personnelles, qu'elle défend avec une science et une sensibilité profondes, sa connaissance de la peinture française du moyen âge, l'amène parfois à jeter, là et là, des idées qu'on souhaite lui voir développer ultérieurement. L'une d'elles me paraît d'autant plus appréciable qu'elle correspond à mon propre sentiment : « Si l'on tient compte des divers prototypes d'effets de lumière qui se rencontrent chez les Primitifs français, on en vient à se demander si le clair-obscur du XVII^e siècle en France, dépend aussi complètement du caravagisme que le supposent généralement les critiques d'art, ou si on ne pourrait trouver ses sources, en grande partie du moins, dans des ouvrages autochtones. »

JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE.

CYRIL ALDRED. — *Old Kingdom Art in Ancient Egypt*. London, Alec Tiranti Ltd., 1949, 7 1/2" X 5", 40 pp., 71 illus. (*Chapters in Art*.)

CYRIL ALDRED. — *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt*. — London, Alec Tiranti Ltd., 1950, 7 1/2" X 5", 56 pp., 83 illus. (*Chapters in Art*.)

Two more in the series of *Chapters in Art*, these books succeed remarkably well in their aim of presenting to the general reader a brief survey of the art of ancient Egypt as shown in these two periods, the Old Kingdom (c. 3188-2294 B.C.) and the Middle Kingdom (2300-1590 B.C.). As in the volumes on West African Art, the small, but fine plates (which include some sculpture never before illustrated), are accompanied by descriptive notes, a map showing the main sites and brief text. Additional aid to the reader's enjoyment is given by the inclusion in each volume of an outline of Egyptian history of the period and a list of books which are suggested to the reader who wishes to delve further into the field.

In both books the main emphasis is on sculpture, it being Mr. CYRIL ALDRED's opinion that it "is the most forceful and characteristic expression of the artistic genius of the Egyptian and [it] alone can provide a common standard for measuring the development of his esthetic ideas, through the ages". It is these esthetic ideas, as well as their modes of expression, which concern the author.

MR. ALDRED uses the few pages of text to indicate some of the more complex problems as well as to make clear such basic factors as the craftsman role of the Egyptian artist, the original meaning of their sculpture and the dualism in Egyptian art.

Though MR. ALDRED has wisely written each as a self-contained study, we imagine that there will be many people who will want both volumes, for seldom are such books for the general reader so well presented.

IDA E. BROPHY.

1. L'ouvrage de Mlle GRETE RING a été publié au début de 1949, c'est-à-dire lorsque l'auteur n'était pas encore au courant des théories développées par Mlle MADELEINE HUILLET n'ISTRIA dans la thèse de doctorat ès lettres sur Jean Perréal, que cette dernière a soutenue en Sorbonne, en 1948, quelques mois auparavant, et dont des extraits ont paru ensuite dans "Arts" et dans la "Gazette des Beaux-Arts".

REMBRANDT'S "DANAË" AND ITS REAL SUBJECT

Rembrandt's work, already so widely studied, still presents some enigmas. Certain compositions will surrender only reluctantly the secret of their subject, as, for instance, the illustrious canvas at the Hermitage, in Leningrad, erroneously called *Danaë*. For sixty years connoisseurs have been trying to discover its correct title, and this, we feel, has now been done. The successive interpretations that were given it, are worth recalling. They represent a tribute to the long history of iconographic controversy in which, on the road to discovery, erudition traveled side by side with naïveté, common sense with paradox, and faithful observation with the most fanciful imagination. As to the solution of the problem, it is all the more important because, for Rembrandt, subjects played an essential part at the time he painted the "*Danaë*". Besides, it sheds some light on the Master's state of mind. And, above all, it unveils the meaning of a masterpiece whose plastic value alone had until now been appreciated.

Our reproduction sufficiently brings to the fore this vast picture (canvas, 185 × 203, signed at the bottom and dated 1636, the third figure of the date being almost effaced¹⁾)—the most imposing *Nude* by Rembrandt alongside the Louvre *Bathsabee*. A bed of state—griffons and wreathed columns, a canopy from which a Cupid descends, heavy draperies and delicate linen—enshrines, in a sumptuous frame in which white, red and gold tones are predominant, a woman unclad. Her bracelets, her coiffure, entwined with tiny crimson ribbons, and, on the platform, her white gold-embroidered shoes, are the remains of a definitely rich attire. In the background, an old servant draws back a curtain to admit light (fig. 1). The young body, imperfect and splendid,

breathes; the swing of the hand and of the expression of the face adds to the intensity of the life conveyed.

What is the official theme of this painting and how perfectly does it fit?

It is drawn from mythology. An oracle had predicted to Acrisius, the King of Argos, that a son, borne by his daughter Danaë, would slay him. So that no mortal could give her a child, he confined her in a brazen tower, protected by guards and dogs. But the god Jupiter, carried out the fate. He descended on the princess in the guise of a shower of gold and gave her Perseus, who killed his grandfather. According to the writer of the school of Appollodore, and old nurse served on Danaë.

From the Renaissance on, painters liked to represent this duo of an imperious shower and a beautiful victim, passive or ecstatic. They occasionally added to it some companion figures—a covetous waiting-maid or even one or more triumphant Cupids. But it is impossible to leave out the protagonist—the metamorphosed Jupiter—and, to our way of thinking, a "*Danaë*" without a golden shower is not *Danaë*.

In Rembrandt's painting, there is no golden shower. The two women do not even raise their eyes to the sky from where it must come. Their looks converge only a few steps away, at man's height. They wait for an expected arrival instead of experiencing a fortuitous intrusion. Finally, the Cupid who should look triumphant, is weeping, chained above the bed. We must add to these often-made remarks, that the main character in the scene is conspicuously wearing a wedding ring on the fourth finger of her left hand, an almost isolated case with Rembrandt: she is married.

Did the master embroider on the *Danaë* myth? This is inadmissible

We are in the year 1636, he was thirty years old—the age at which he was most scrupulously respectful of the texts from which he drew inspiration. He shared in the ideas expressed in 1641 by his colleague, Philips Angel. The latter, on October 18, the day of Saint Luke, delivered a speech at the corporative banquet of the Leyden painters (the speech was published the following year²⁾): "We must", he said, "search through the old dusty books to acquire the knowledge of History. We must add to it the benefit of our own meditations: we will thus safeguard our independence without doing violence to the historic facts. This is what Rembrandt, Lievens, Backer, etc., do." And he gave as an example the *Marriage of Samson*, painted by Rembrandt in 1638 (fig. 2). He admired the accuracy in the reconstruction of the scene: the guests reclining, in the ancient fashion, around the table; Samson, "with his long hair", counting on his fingers while propounding an enigma. Angel could also have pointed out the appropriateness of the expressions: the attentiveness of the listeners and the high-spiritedness of Samson who believed that he could fool them. The speaker went on, emphatically: the painting derives its merit from the fact that Rembrandt was a close student of History and pondered on its meaning.

The protestant background of the Dutch is, doubtless, responsible for such principles. Everybody in that country had to study the Bible and learned from their early youth to hold in deep reverence both its word and spirit. Calvinism which condemned the use of images, tolerated the religious picture only if it was narrative, and painters made it a point to represent the selected episode accurately. Rembrandt was to

* The documentation for this study having been gathered before World War II, the author is not in a position to guarantee the present location of certain paintings which, in 1939, belonged to German collections.

hold, until the end, his literary sources in deep respect, but his interpretation was to become less and less factual. Around 1636, he was still deeply affected by the long discipline of the college where he seems to have remained for seven years, and of the University where he only passed through: the study of religious books was there allotted a major place. With admirable conscientiousness he closely adapted the painting to the subject, regardless of whether the subject was sacred or profane, the *Marriage of Samson* (1638) or *Ganymede* (1634). *Diana and Actaeon* or the *Wrath of Samson* (1634). One can therefore not accept the possibility of a discrepancy between the big canvas at the Hermitage and the subject ascribed to it; another has to be found for it.

However, the old title has supporters. The latest, Dr. Erwin Panofsky, argued in its favor in 1933, with such overwhelming erudition that for certain of us, it closed the debate³. We will give all the more weight to his article because being published in the excellent Dutch magazine "Oud Holland"⁴, not too widely read in France and in the U.S.A., it must have escaped the notice of a good number of our readers. But while the knowledge he displays fails in our opinion, to lend support to the author's thesis, it still remains most instructive.

Before proceeding any further, let us see what arguments have been brought forward since the beginning of the discussion, in favor of the identification of the subject as Danaë.

First, tradition was invoked: "Danaë" has always been called Danaë. This "always" does not go very far back, since we come across this canvas for the first time, in the middle of the XVIII Century. Then, it was attempted to identify it with two or three, now lost works mentioned in the XVII Century. There we have "a large piece being Danaë", in the 1656 inventory of Rembrandt (inventory after seizure of Rembrandt, declared insolvent, July 25-26, 1656⁵); then, "a large piece of painting being a Dane", in an inventory of 1660 (inventory for the inheritance of Clara de Vlaeier, widow of Eduart van Domseelaer, at Amsterdam, October 16, 1660⁶) where the estimates were set up by Juriaan Ovens and Ferdinand

Bol, former pupils of Rembrandt. So respectable a tradition worried certain opponents of the recognized theme, such as Bode⁷ and Newman⁸. Dr. Panofsky used it as his original weapon. However, there is nothing to prove that our picture is one of those. The first one, whose author is not indicated, seemed rather to represent *Diana*, the scribe having added an "i" to make it read "Dianaæ"⁹. As to the second, even should it prove to be the Hermitage *Nude*, one should beware of concluding anything from this. Dr. Panofsky himself undermines our confidence in the old designations. He is prepared to see our Danaë, not only in the Dianaæ and the Dane, but also in "a large painting of Venus by Rembrandt", mentioned in an inventory of 1644 (inventory for the inheritance of Jan d'Alvijn, June 25, 1644, Amsterdam¹⁰). He assures us that Danaë could have been mistaken for Venus and, to make it more convincing, gives the example of the eminent critic Vasari, who, in the XVI Century, described Correggio's Danaë as Venus. How then can we trust the Dutch notaries, the most fallible of all inventory takers? Rare subjects abounded in their country, as we shall see. They did not waste time on deciphering them and were easily satisfied with a hit-or-miss method. Their vague and casual enumerations prove how indifferent they were. At most, it was on nothing but the prices that they consulted the experts they used, even the best-informed of them, such as Bol.

Did the great Parisian art collector, Crozat, Baron de Thiers, with whom the story of our canvas begins, receive the Danaë already christened? (Crozat, Baron de Thiers, had probably inherited his works of art from his brother Louis-François Crozat, Baron du Chatel, who died in 1750. The latter had inherited the paintings of his uncle, Pierre Crozat¹¹.) It is possible. Otherwise, Crozat would have named her so himself, so close did he find it to Titian's Danaë (fig. 3) which he owned. (Titian painted his first Danaë accompanied by a standing Cupid, now in the Museum of Naples, in 1545. He made three replicas of it where she appears with the servant—that in the Prado in 1544, and the Vienna and Crozat ones around the same date¹².) He placed the two paintings as pen-

dants. "In the small parlor leading to the gallery", indicated the catalogue provided to the visitors, "on the right side of the entrance, *Danaë Receiving Jupiter Metamorphosed into a Golden Shower*, by Titian . . ., opposite, the same subject, by Rembrandt¹³". The XVIII Century art connoisseurs remained indifferent to the subtle contrast of these masterpieces—one, Italian, classical, placid and voluptuous; the other, realistic, ardent and romantic. But they did perceive in them most acutely other, technical, analogies, in addition to the relationship in composition. Painters were then divided into two enemy camps—the supporters of drawing and idealism, and the supporters of color and naturalism. Each group had its adherents. Titian and Rembrandt were neighbors in the latter group¹⁴. They were the subject of parallels, of polemics, which critics among the friends of Crozat could continue in "the parlor", before the two "Danaës". Perhaps just such a solidarity fastened on our Rembrandt canvas, the name of its famous "companion".

The two pendants entered together the Hermitage collection, in Saint Petersburg, when, after Crozat's death, his heirs, on January 4, 1772, sold 158 of his paintings for 460,000 pounds to Catherine II, through Diderot. (Diderot signed the deal in the name of the Empress of Russia; after receipt of the paintings, she sent him her thanks and "a bag of sables, good for making a fur garment¹⁵".)

The first inventory of the gallery, published by order of the Empress in 1774, adopts for the Rembrandt the title furnished by the Crozat catalogue, which was going to become official. (This booklet, printed in 50 or 60 copies, of which only one remains in Russia, was reprinted by the "Revue Universelle des Arts"¹⁶.) (The last official Russian catalogue to mention *Danaë*, which is known to us, is that of the Rembrandt Exhibition, at the Museum of Moscow, 1936, No. 10. Several of the hypotheses as to the Rembrandt's title are mentioned¹⁷.)

Even more than the old-time connoisseurs, does Dr. Panofsky allow himself to be enticed by analogies. They were the ones to suggest a title to our fathers—he wants to make them justify this. What we gain from this, in two chapters of

his article, is an "iconographical story" of Danaë, which is most valuable. It runs from Antiquity up to 1636, but becomes of direct interest to our present study only after the turn of the Middle Ages. The Renaissance, neglecting everything that preceded it, took over the theme with a new spirit, and created a tradition—the only one which Rembrandt knew.

In the XVI Century, the *Danaë* series begins with that of Correggio, toward 1526 (fig. 4). The four *Danaës* by Titian, 1545 and 1554 (fig. 3), follow it but derive mostly from the *Leda* and the *Night* by Michelangelo, and the *Lying Venus*, in the Uffizi in Florence, by Titian himself. Then, the boldness of the pose disappears. The later *Danaës* are still inspired by Titian, but by his *Venus and the Organ Player*, in the Prado, where Venus is turned sideways with her legs tight together (fig. 5). The motif, as it becomes ever softer, finally ends up, at the beginning of the XVII Century, in the *Danaë* by Annibale Carracci (fig. 6) which, according to Dr. Panofsky, would have served as "the very model for Rembrandt, who owned... not only the prints of the Bolognese Master, but also painted copies of pictures." However, it seems to us that there was a closer connection between the Hermitage canvas and the Northern *Danaës* reproduced by Dr. Panofsky—those by Bloemaert and Wierix among others. The sinuosity of the lines and the sharpness of the reliefs, which are common in the Netherlands both to "Mannerism" and "Baroque", reveal this relationship as much as the attitudes. Among the relatives of our heroine, we claim a place for the *Danaë* by Jacques Blanchard, an artist who died in 1638, in his lifetime nicknamed "the French Titian", and was prized in Holland. (A disciple of Vermeer and Pieter de Hooch, Cornelis de Man, drew inspiration from two *Charities* and a *Holy Family* by Jacques Blanchard, for his *Charity* at the Prinsenhof, in Delft¹⁸.) Blanchard's *Danaë* is known by an engraving (fig. 7). The raised arm, which, in the Carracci and Wierix scenes, draws back a curtain, here makes an expressive gesture, as in Rembrandt's composition. "The genealogy of Rembrandt", concludes Dr. Panofsky, "shows us, then, a continuous tradition since

Titian... and it is hardly conceivable that he too would not have represented Danaë." Does then this lineage include just Danaës? Don't we find at its source, thanks to the indications of Dr. Panofsky, a *Leda*, a *Night*, a *Lying Venus*? Beginning from 1555 don't all our beautiful captives have, so-to-speak, as their mother, the *Venus and the Organ Player* by Titian? Among their sisters, there we have the *Pomone* by Goltzius (fig. 8), in which Mr. Ryckevroesel had seen Rembrandt's prototype¹⁹, the *Madeleine* by Blanchard (fig. 9) and the *Antiope* by Rembrandt himself, which Somof had taken for Danaës. (Somof saw a Danaë in the etching of *Antiope*, Bartsch 203. It derives from Correggio's *Antiope* as the drawing of the Walter Gay Collection in the Louvre, reproduced by Valentiner. With no more reason Somof suggested that a drawing in the Albertina—*Jupiter and Antiope*?—was a study for the Hermitage painting. To finish the list of the Rembrandt-esque *Antiopes* taken for Danaës, let us yet mention the etching, Bartsch 204, of doubtful authenticity, reproduced by Singer under the title *Danaë and Jupiter*²⁰.) Finally, the *Danaë* by Carracci has, as its daughter, the *Venus* by Guido, which repeats it almost point by point. As to the old woman, her companions are the Vertumne shown with Pomone and the anonymous waitresses that appear with all the *Bethsabees* by Rembrandt. This Danaë family is certainly a hospitable one! It will no doubt yet accept some foreign member. Dr. Panofsky's remarkable comprehensive study demonstrates, notwithstanding its author, that the same motif can be used by painters with different subjects. The amazing thing would be to find that Rembrandt took hold simultaneously of both a motif and a subject. In the face of traditions he kept an independence which his very borrowings serve to emphasize. Even when he did detain some set pattern, he diverted it from its original line and transformed it according to his own inspiration and vision of nature. We now know what the sources were from which he drew when painting the Hermitage canvas, but we still know nothing of his aims, since in that painting, he consistently deviated from the myth of Danaë, by way of a series of flagrant contradictions.

Proponents of the official title

have tried hard to justify these contradictions. Have they succeeded in doing so? And how, first of all, do they account for the absence of the shower of gold?

There was no valid precedent to be found in support of it, but learned Dutch friends were good enough to draw my attention to a *Nude*, which was by about twenty-five years posterior to the Rembrandt that it imitated, and, as it seems, was likely to confirm the Rembrandt's title. We take pleasure in reproducing this almost unknown painting by Ferdinand Bol, signed, dated 166. (fig. 10), and listed as *Danaë* in the catalogue of the Castle of Meiningen. (We wish to thank the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, in The Hague, for having lent us the reproduced photograph, and its former director, M. H. Schneider, for having pointed it out to us still before the war²¹.) It is typical of Bol's latest works and quite close to the beautiful *Charity* in Sans-Souci (Portrait of a mother and her three children, as *Charity*, signed and dated 1675²²)—a period when Bol, long since separated from his Master, Rembrandt, leaned toward Jordaeus. The shower of gold is lacking. Jupiter comes forth as a mortal; an eagle close by holds the lightning. Certain details alone are borrowed from Rembrandt's "*Danaë*": the platform, the stand, the shoes. The main part is due to the *Invention of the Milky Way*, by Tintoretto (fig. 11). The point is that a movement of flight was to be outlined. Why? Because this Danaë is *Semele*. A painting by Schalken in which the same episode is treated, has belonged to the Castle of Pommersfelden, under its correct title, since 1719 (fig. 12)²³. Jupiter—in a human form—had conquered Semele, daughter of Cadmus, King of Thebes, and had sworn obedience to her. Juno, jealous, acts as Beroe, the Princess's nurse and induces her to demand that her lover bring her lightning as evidence of his divinity. In the works of both artists Jupiter arrives; Semele, terrified, is to be consumed. And so it goes with the only *Danaë* without the shower of gold that has been known since Correggio.

It has been attempted to use three other means—which intermingle at times—to excuse the absence of the shower in Rembrandt's composition.

The Master would have represented the moment of "expectation"

rather than that of the "realization of the marvel", states Dr. Panofsky. Vosmaer had already called the painting: *Danaë Expecting the Visit of Jupiter*²⁴, because the two women are waiting. And this is precisely what is incompatible with the myth of Danaë, which implies an unforeseen and sudden "realization". The plastic tradition, to which Dr. Panofsky attaches such importance, never contributed a settlement of this particular point.

If Rembrandt had chosen the classical moment, could this not be an elliptic way to picture it? "With him a Danaë without the shower of gold is no more inadmissible than the *Holy Women at the Tomb* without the angel, a *Garden of Olives* without the chalice or an *Andromeda Chained* without the dragon and without Perseus". But, will our answer be, in a scene of rape, capture or seduction, it is more difficult to eliminate one of the two actors, and the downfall of Danaë seems as inadmissible without the figure of Jupiter as would be the kidnapping of Ganymede without an eagle, or the Temptation of Joseph without the wife of Putiphar.

The most current way the case is argued is the following: Rembrandt replaced the shower of gold by a luminous ray. Such was the assumption endorsed by Vosmaer, in 1868²⁵, and by Clément de Ris in 1879²⁶; Dr. Panofsky has the same belief. Such a deep alteration of a myth—Jupiter metamorphosed into a ray of light instead of into a shower—is not in the spirit of the XVII Century. But the learned archeologist is carried away by this mirage: Titian, with an ardent cloud, and Wierix, with a halo emanating from the divine face, would have started the "illumination of the marvel". Rembrandt would have done nothing more than complete it. He would thus have raised "the plastic materialization of the divinity to the region of pure vision, and he would have rejoined, beyond the paganism of the Renaissance, the thought which... had found its realization in the Middle Ages". In the Middle Ages, one indeed finds Danaës shown without the shower of gold. The myth, as Dr. Panofsky informed us, then had three interpretations: romantic, moral and theological. For the theologists, the daughter of Acrisius was a prefiguration of the Virgin Mary "con-

ceived in a divine and incomprehensible way". Stiff in her Gothic garments, standing at her railed window or asleep in a landscape, she receives the rays of light which the sun and moon are darting forth. Whereas Clément de Ris attributed the elimination of the shower of gold, to realism, Dr. Panofsky ascribed it to mysticism. We would no doubt appreciate the piquancy of a meeting—which could not be other than fortuitous—between a prefiguration of the Virgin Mary and Rembrandt's impudent, amorous girl, and between a Medieval engraver submissive to the Roman mystic and the Protestant painter who founded Realism. But we would first have to make sure that the ray of light in the Hermitage canvas was indeed meant to replace the shower of gold. This is precisely what is not being proven to us.

And what about the "horizontal look" of the pseudo-Danaë? Dr. Panofsky does not find it as horizontal as all that. Besides, does not Correggio's Danaë have downcast eyes? Yes! She beholds the coming of the shower, just as others gaze at its departure, while some yet dream or sleep. But none is found staring intensely into the distance—as Rembrandt's heroine does—at the invisible door of her apartment.

Last anomaly: the weeping Cupid, handcuffed and chained near the bed, while he ought to be looking triumphant. Some saw in this, as in the sumptuous couch and in the servant's purse, a sign of venal love. Dr. Panofsky was the only one to offer an explanation. Truly captivating, this explanation leads to surprising conclusions.

We must go back to Antiquity. Eros was the god of the lover, Anteros that of the beloved one. Eros imposed on Anteros the reciprocity of love, under penalty of severe chastisement; thus was Hyppolyte punished for his coldness toward Phaedra. On a low-relief, in the Museum of Naples, the two companions are fighting to carry away the palm—an assault of emulation for the benefit of passion. One finds in the XVI and XVII Centuries some survivals of that theme. But, generally, it was transformed by the Renaissance: Anteros became the adversary of Eros, a kind of symbol of continence; they fight as enemies. Their antagonism—a belated episode of the psychomachia or the struggle be-

tween good and evil—gave birth to various motives: "Triumphs of Chastity", dear to the XV Century; "Cupids flogged by Virtues", the victory of an ethereal over a sensuous love such as the *Celestial and Earthly Love* by Baglione or the *Sacred and Profane Love* by Titian, in which the low-relief on the sarcophagus shows a Satyr thrown down. Everywhere Eros, or his representative the Satyr, is thrown down, tied up and destroyed.

What is this Eros, victim of Chastity, doing in Rembrandt's scene if this is supposed to show the downfall of Danaë—a scene where chastity is sacrificed? Certainly a unique paradox of its kind! However, after a good deal of search, Dr. Panofsky discovered in the Carracci *Danaë* (fig. 6), on a vase placed against the light and cut off by the frame, a fallen Satyr. Actually, this matters little, since he hides himself and leaves prominent space for a Cupid who, with obvious satisfaction, pulls an arrow out of his quiver. Carracci agrees with his colleagues in associating a happy Cupid with the subjugated Princess. Is this not logical? Dr. Panofsky, while admitting that it is, refused to consider himself beaten. The tied up Cupid of Rembrandt, just as the fallen Satyr of Carracci, are related, according to him, to the "virginal state" which preceded the downfall of Danaë. Why could it not be assumed that what Rembrandt represented was a situation prior to the event he was painting? Indeed, an anonymous artist—a pupil of his—did precisely this in a drawing: the wife of Putiphar, in order to avenge herself on the scornful Joseph, accused him to her husband for having tried to tarnish her honor; the caryatids of her bed are composed of a satyr and a nymph—emblems of lubricity²⁷. However, this woman is not immodest at that very moment; she was so at the time she enticed Joseph. "To make our point in a more simple way", Dr. Panofsky went on insisting, "the sculptures of the bed refer to its present use much less than that for which it was intended". Our objection to this is that, with the spouse of Putiphar, there is no solution of continuity between the past and the present. Her delation is part of the same vice as the assault and could be wilted by the same symbol. "Thus", the same author went on,

"the chained Eros of the Leningrad picture... does not characterize the marvel which is being accomplished... but the condition which preceded it, the forced chastity of Danaë—the one who had been condemned by her father to... eternal celibacy; the one of whom the Middle Ages... could make an allegory of Modesty, even a symbol of the Virgin Mary... and of whom it is always said: *Ad castitem tuendam ærea turre inclusa*". And we reach the last sentence of the article: The Eros of Rembrandt, "tied up and weeping, emblem of the solitude which he has to suffer against his will, appears as the shadow of the past cast on a freeing present which draws from the contrast its justification and its beaming consecration".

Here, then, is where archeology has lead us! Trustful of this genuine erudition, we followed the specious reasoning behind it. It places us before a frightful assumption. For it to take shape, one must have had to turn away from both the masterpiece and the artist and bottle up the factual testimony. Never was Rembrandt more earthly than at the period when the eminent art historian lends him "supra-earthly" intentions. Around 1636, the master readily let his realism go to the extent of brutality (*Samson blinded*), vulgarity (*Samson Insulting his Father-in-Law*), or triteness (*Gany-mede*) (fig. 13). One has but to consult the false Danaë—a carnal creature carried away by her instincts. She will proclaim the denial of any link in her with the Virgin

Mary. One may also turn to the Rembrandt of 1634, who bursts into laughter, with a glass in his hand and Saskia on his lap (in the well-known canvas in the Dresden Museum). This young man who is discovering the world and its elementary enjoyments, does he appear attracted by the "Pure Vision"? When painting a woman carried away by love, would he try to rationalize her ephemeral virginity?

To justify the granting of the Danaë title to the Hermitage painting, one must have recourse to paradoxes. Let us leave abstractions at the point where they have led us, and let us now follow the efforts made to find a rational title for the masterpiece.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

GILLES OU PIERROT ?

NOTES ICONOGRAPHIQUES SUR WATTEAU

Le *Gilles* du Louvre par Watteau (maintenant au Petit Palais) est un des plus célèbres tableaux du monde (fig. 1). Cependant une curieuse incertitude entoure tant son histoire que son nom. Ce tableau n'était pas compris parmi les gravures que l'ami de Watteau, Jean de Jullienne, fit faire d'après les œuvres du peintre¹; il n'a pas été mentionné non plus pendant le XVIII^e siècle; au fait, on n'en a entendu parler que lorsque Dominique Vivant-Denon le découvrit, attaché à une vitrine de magasin sur la place du Carrousel, en 1812, et l'acheta pour 300 francs². Et la confusion autour de l'identité du personnage principal peut être illustrée par sa désignation dans deux sources aussi autorisées que l'*Histoire de l'Art* d'André Michel et le Catalogue du Louvre comme *Gilles, ou plutôt Pierrot*³ et, d'autre part, *Gilles, personnage de Pierrot de la Comédie Italienne*⁴.

Ainsi deux questions se posent. La première : Comment se fait-il qu'un tableau aussi important — un des

plus grands et des plus beaux que Watteau ait jamais peints — ait passé inaperçu pendant près d'un siècle⁵? La seconde : Quel est le titre exact de ce tableau? Devons-nous garder son ancien nom, devenu populaire, de « *Gilles* »? Devons-nous changer le nom du héros conformément à plusieurs autres compositions, où ce même personnage est explicitement désigné comme « *Pierrot* »? (Comme en témoignent de nombreuses légendes gravées sur les planches de Jullienne.) Ou bien devons-nous nous résigner à la solution du Catalogue du Louvre où on accepte les deux désignations.

I

En 1697, les Comédiens Italiens, après avoir, en rivalité amicale et fructueuse avec la Comédie Française, charmé la société parisienne pendant plus de cinquante ans, jouèrent une pièce, *la Fausse Prude*, qui indigna tellement Mme de Maint-

tenon, qu'elle les fit expulser de Paris.

Cette élimination des Italiens donna une nouvelle impulsion à l'activité de ceux des acteurs français qui avaient depuis quelque temps pratiqué leur art sans prétention dans les « salles de spectacles » des grandes Foires, le Théâtre de la Foire Saint-Germain (viz. Saint-Germain-des-Prés) et le Théâtre de la Foire de Saint-Laurent⁷. Ces « Forains » qui jusqu'alors faisaient concurrence aux chiens savants, aux diseuses de bonne aventure, aux figures de cire et aux danseurs de corde raide (les « Funambules ») s'approprièrent les types, le style et l'esprit de la Comédie Italienne avec tant de succès qu'ils éveillèrent la jalousie de la Comédie Française dès 1698 et commencèrent à être assujettis à toutes sortes de restrictions et chicanes. Cependant, comme « la camomille qui, plus on lui marche dessus, plus vite elle grandit », l'ingéniosité des Forains fut excitée plutôt qu'étoffée par la persécution. Lorsqu'on leur interdi-

sait de parler ils exhibaient des affiches ou des écritœux; lorsqu'ils se sentirent fatigués de montrer ceux-ci, ils se mirent à chanter et ainsi, comme par hasard, ils créèrent l'opéra-comique. Leur popularité était telle qu'ils continuèrent à jouer même lorsque le ban sur les Italiens fut levé après la mort de Louis XIV et qu'une nouvelle compagnie, choisie par le prince Farnèse, s'établit à Paris et fit son début — ou, plus tard, ses deux débuts — en 1716, en jouant *l'Heureuse Surprise au Palais Royal* le 18 mai, et la *Folle supposée à l'Hôtel de Bourgogne* le 1^{er} juin. Les Italiens eux-mêmes se mirent à jouer dans les foires à partir de 1721 tandis que les Théâtres de la Foire ne cessèrent de fonctionner qu'avec la Révolution française.

L'art aussi bien des Comédiens Italiens que des Forains représentait une parfaite interpénétration d'éléments français et italiens (voir les couplets, p. 322)⁸.

Les caractères remontent également à la tradition vénérable de la « *Commedia dell'Arte* » italienne; mais, en France, eux aussi furent réinterprétés et partiellement dotés de noms nouveaux, leur nombre aussi y étant, parfois, augmenté. La troupe invitée à venir à Paris en 1716 avait à sa tête le célèbre Luigi Riccoboni (mort en 1753), auteur dramatique et acteur aussi bien qu'historiographe et théoricien du théâtre. Elle était composée de onze acteurs fréquemment mentionnés et représentant les caractères-types de la Comédie Italienne : deux couples d'amoureux (appelés ici Lellio, Mario, Flaminia et Sylvia); deux vieux « pères » plus ou moins ridicules (ici Pantalon et le « Docteur »); une cantatrice, une soubrette, deux intrigants (Scaramouche et Scapin) et, surtout, Arlequin, le seul représentant en l'occurrence des nombreux valets espions qui sont les descendants en ligne directe des « Zanni », les bouffons ou comiques⁹.

La troupe de Riccoboni ne comprenait pas le caractère bien connu de Pierrot. Celui-ci était une création purement française, introduite par Molière dans son *Don Juan ou le Festin de Pierre*, où il joue le même rôle que le Masetto de Mozart : celui d'un paysan simple, inoffensif et pas trop intelligent à qui Don Juan essaie d'enlever sa femme peu de temps avant leur mariage¹⁰. A partir de ce moment, Pierrot ne devait plus quitter la scène française, y

compris celle du Théâtre Italien original. Dans le *Théâtre Italien* d'Evariste Gherardi, la célèbre collection de comédies jouées en français par les « Comédiens Italiens du Roi », de 1682 à 1697¹¹, il apparaît dans presque toutes les pièces. Et pendant cette période il subit une transformation remarquable. Entre les mains du grand « Dominique » (Giuseppe Domenico Biancolelli, 1640-1688) le personnage d'Arlequin, qui était au début un valet stupide, glouton et gouaille, sans prétention, se transforme en un esprit agile et sinueux, présent partout, instigateur de projets et d'intrigues¹². C'est Pierrot qui devient ce qu'Arlequin avait été — un valet comique, affamé, au lieu d'un paysan — mais gardant cependant les traits de naïveté, de timidité et, la plupart du temps, ceux d'un amoureux éconduit¹³.

Tout ceci était donc un développement spécifiquement français, parisien même, et nous comprenons sans peine que la troupe de Riccoboni, nouvellement recrutée en Italie, n'ait pas compté un Pierrot au début.

Apparemment la compagnie s'en procura un, par la suite; car dans quelques-unes des comédies qu'elle joua dans les années 20 (comme, par exemple, dans la charmante pièce *les Enfants de la Joie* du 28 novembre 1725) il fait son apparition. (Mommus, le dieu de l'esprit et de l'humour, épouse la déesse de la joie, et leur union, maudite par Até, la déesse du malheur, produit trois fils, dont chacun a un grand défaut : Scaramouche est le chenapan querelleur; Arlequin un fripon lâche et glouton; Pierrot, enfin, obtus et parasseux¹⁴). Mais ceci est plutôt une exception que la règle, et Pierrot ne joua jamais un rôle important à ce qu'on appelait le « *Nouveau Théâtre Italien* ». Toutefois, pendant l'interrogne, entre 1697 et 1716, Pierrot, comme tous les autres caractères du « *Théâtre Italien* » original, avait émigré dans les Foires, où il garda son importance. Les comédies écrites par Le Sage et d'autres, et publiées sous le titre *Théâtre de la Foire*¹⁵, sont aussi pleines de ce personnage que celles réunies par Gherardi.

II

Au théâtre de la Foire, donc, Pierrot se maintint sans interruption depuis le début jusqu'à la Révolution. Mais c'est justement là qu'il trouva

un concurrent ou plutôt un double : le personnage connu sous le nom de « *Gilles* ». Les origines fort controversées de ce personnage — habillé exactement du même costume que Pierrot et impossible à distinguer de celui-ci à moins d'indications spéciales — peuvent être établies avec une certitude relative. Apparemment sans rapport avec le « *Giglio* » du lointain passé italien, il semble descendre du « bâteleur » attaché aux danseurs de corde des Foires parisiennes. Dès 1640 environ il existait, ainsi que nous l'apprend *Ménage*, un « *Gilles le Niais* » qui avait quelque chose d'un caractère public et dont le nom est passé en proverbe à jamais¹⁶. Son prénom, semble-t-il, est devenu presque synonyme du « *clown* » anglais ou du « *Hanswurst* » allemand, et pourrait même être employé comme terme générique; de sorte que les personnages de certaines pièces comprennent, à la suite de l'énumération des différents caractères, des termes comme « un gille », « deux gilles » etc.¹⁷. Cependant, dans les Foires, les spectateurs exigeaient leur vrai « *Gilles* », leur « *Gilles* » bien déterminé, tout comme les enfants américains, le moment venu, réclament leur Père Noël, à eux, dans leurs grands magasins. Lorsque le public fut habitué aux types et aux costumes plus raffinés récemment adoptés par les Forains, Gilles abandonna son apparence quelque peu dépenaillée et gauche¹⁸ en faveur de l'aspect plus élégant de Pierrot, et quasi fusionna avec lui en un seul personnage — celui d'un valet crainfif, un peu grossier et, surtout, stupide, volontiers bousculé et tendant à jouer l'amoureux éconduit.

Mais tandis que Pierrot jouait son rôle sur la scène, Gilles devait se contenter d'un rôle moins distingué et donc d'autant plus populaire. Comme il s'adressait traditionnellement aux masses, il devint la figure centrale, non pas des pièces se déroulant à l'intérieur des salles de spectacle, mais des Parades jouées sur une sorte d'estrade, par voie de réclame : « Par le terme "Parade" », pour citer le *Dictionnaire portatif...* de Léris, « on entend des farces ou petites comédies sans aucune règle, d'un style affecté et ridicule, remplies de pointes et de jeux grossiers, très libres et très satiriques, que les bâteleurs donnent sur l'échafaud à l'entrée de leur théâtre pour attirer la populace. Les

acteurs ordinaires de ces sortes de pièces sont Cassandre, Isabelle, Léandre et Gilles [c'est-à-dire un père, une fille, son amoureux et le valet naïf]. » (Sous forme de veste, la Parade survit en France jusqu'à nos jours)¹⁹.

C'était précisément du temps de Watteau que ce genre léger — « toujours présenté en plein air et gratuitement » — reçut une impulsion énorme, et atteignit à un certain degré de respectabilité littéraire sinon morale, grâce à l'activité d'une personnalité curieuse : Thomas-Simon Gueullette, substitut du Procureur du roi au Châtelet, auteur, érudit, dramaturge et « homme du monde »²⁰. Lui et ses amis avaient fréquenté les Foires depuis leur prime jeunesse, et en une occasion mémorable ils décidèrent d'improviser une « Parade » à eux, Gueullette lui-même personnifiant « Gilles » naturellement. Ceci se passait en 1711 lorsque Gueullette avait vingt-huit ans, et c'est cette année-là que la Parade « littéraire » prit naissance. Avant de s'attaquer à des pièces plus ambitieuses (qui envahirent la scène proprement dite en 1717), Gueullette écrivit un très grand nombre de Parades, qui devaient à l'origine être jouées par lui-même et sa petite troupe d'amateurs, mais qu'il passa bientôt, de la façon la plus généreuse, aux Forains avec qui il entretenait des relations d'affection et d'estime mutuelle. Ces Parades, en général très courtes et ne comportant pas plus de quatre ou cinq acteurs, sont en partie préservées dans l'original et en partie nous sont connues par les extraits et résumés publiés par les frères Parfaict, redéposables à Gueullette lui-même de ces informations. (Notons que le Gilles paraissant dans ces Parades fait parfois allusion à son ancêtre local²¹.)

C'est dans un groupe spécial des Parades de Gueullette — probablement le premier qu'il écrivit — que nous trouvons la clef du problème du *Gilles* de Watteau. Formant une espèce de suite, ce groupe de Parades décrit ce qui advint à Gilles, lorsqu'il bénéficia d'un héritage inattendu (*la Succession*). Très amoureux d'Isabelle, il obtint, grâce à cet enrichissement subit, le consentement de son père (*le Contrat de mariage*) mais il dut se soumettre à un long et pénible processus d'éducation, de manières (*le Maître de civilité intitulé aussi Taratapa Eous*), de danse (*le Maître à danser*), de grammaire

(*le Maître de grammaire*) et d'histoire (*le Maître d'histoire*). A cause de ses déficiences intellectuelles, tous ces efforts pour faire de lui un homme de valeur sont naturellement destinés à un échec, et il finit par perdre tant sa jeune fille que son argent (*la Tarentule*)²².

Cette série tragi-comique, surtout les quatre pièces décrivant l'éducation manquée de Gilles, était connue sous le titre collectif *A laver la tête d'un âne on perd sa lessive*, qui est l'équivalent français du « *love's labor's lost* » anglais²³. C'était un titre, d'autant plus approprié que Gilles est appelé « âne » plus d'une fois dans les Parades : « Il n'y a que les ânes comme toi qui vont dans ce Pays » (« ce pays » est le village de Montmartre, fréquenté par les ânes à cause de ses nombreux moulins : explication dont je suis redévable à M. Louis Grodecki)²⁴, ou : « Si tu continues, Gilles, mon ami, tu deviendras Docteur de l'Université d'Anière»²⁵. Et c'est cela qui pourrait expliquer la présence mystérieuse de l'âne dans le tableau de Watteau.

Dacier et Vuafart expliquent ce motif par la supposition que le tableau avait été peint en rapport avec une pièce intitulée *Danaë*, qui marqua les débuts des Comédiens Italiens à la Foire de Saint-Laurent le 25 juillet 1721, dix jours après la mort de Watteau²⁶. On y voyait Arlequin transformé en un âne, son activité pour le compte de Jupiter ayant éveillé la fureur de Junon. Il y a cependant deux objections sérieuses à cette supposition. En premier lieu, le style du tableau du Louvre est incompatible avec une date aussi tardive : celui-ci semble avoir été exécuté vers 1716 plutôt qu'à l'extrême fin de la carrière de Watteau. Deuxièmement, les personnages de *Danaë*, bien que comprenant un bien plus grand nombre de caractères qu'on n'en voit sur le tableau, ne comportent pas de Pierrot, sans parler même de Gilles²⁷.

Par conséquent, le tableau du Louvre ne peut guère être rapproché de la pièce *Danaë* de 1721. Il semble plutôt se rattacher au cycle des Parades intitulées *l'Education de Gilles* ou, d'une manière plus populaire, *A laver la tête d'un âne*. Les acteurs principaux forment le « quatuor » typique des Parades. En plus de Gilles lui-même, nous avons Cassandre, le père; Isabelle, la fille, et Léandre (identifiable à sa coiffure

en crête de coq), l'amoureux. (D'après D. et V., la composition gravée par Boucher comme *la Coquette* fut vendue à la Vente Brizard avec la remarque que les quatre figures représentaient « Léandre, Colombine, Pierrot et Cassandre ». En admettant que « Colombine » soit en réalité Isabelle — dont il est aussi difficile de la distinguer que Pierrot de Gilles — ce groupe charmant constituerait le « quatuor » typique des Parades ; auquel cas nous aurions un autre exemple où Pierrot mériterait d'être rebaptisé Gilles²⁸.) A ce quatuor s'ajoute, logiquement, le jeune homme élégant de droite. On peut l'interpréter comme remplissant le rôle du « Maître » qui, dans ses différentes incarnations, essaie d'instruire le pauvre Gilles dans tous les arts et affabilités. Et quel symbole plus éloquent de ses vains efforts d'éducation pouvait-on trouver que sa tentative de trainer d'un bout à l'autre de la scène le pauvre animal qui lui résiste, et dont l'œil, le plus triste qui ait jamais été peint, le proclame frère de Gilles dans la misère?

Voici, donc, la réponse à une de nos toutes premières questions : le nom traditionnellement attaché au tableau du Louvre depuis sa découverte en 1812, le « Grand Gilles de Watteau », est entièrement juste. Quant à l'autre, il semblerait que Dacier et Vuafart eux-mêmes aient implicitement offert la solution en suggérant que ce tableau a pu avoir été destiné à servir d'enseigne ou d'affiche « à la porte d'un Théâtre de la Foire »²⁹. Cette hypothèse ingénue, avancée par les auteurs pour expliquer les dimensions exceptionnelles du tableau, n'est pas invalidée par la supposition que le sujet provenait des Parades de Gueullette plutôt que de la pièce de *Danaë*. (Au contraire, le but d'une annonce devait être servi plus efficacement par un appel à l'engouement du public pour les Parades et pour leur héros, Gilles, que par un essai d'illustrer le contenu d'une comédie d'un caractère assez précieux.) Et ceci justifierait non seulement la dimension du tableau mais aussi sa disparition mystérieuse. Comme un simple objet de propriété théâtrale, il peut être supposé d'avoir passé entre les mains de gens qui ne pouvaient guère être accessibles à l'appel lancé par Julianne pour retrouver les sujets à reproduire dans son corpus de gravures d'après Watteau. Ces gens ont

pu oublier qui en était l'auteur, et l'avoir mis de côté jusqu'à ce que le tableau ait été découvert dans la boutique de la place du Carrousel.

Se trouvant devant la tâche peu habituelle d'attirer de loin l'attention du public, Watteau y a, naturellement, eu recours à un traitement plus large et plus contrasté que dans ses compositions habituelles. De plus, il avait rehaussé la puissance suggestive du tableau en prêtant une qualité monumentale à un schéma de composition élaboré par le fondateur initial du genre théâtral, Jacques Callot. C'est dans ses « *Caractères de la Commedia dell'Arte* » que nous trouvons des personnages pareillement colossaux emplissant la surface du tableau de haut en bas, flanqués de coulisses symétriques et dominant, comme étant vus par un ver de terre, une perspective animée par des personnages secondaires (fig. 2). Watteau a, certes, transformé une réalité manifestement artificielle en une vision apparemment naturelle. Au lieu de représenter une espèce de proscenium avec, au fond, la *prospettiva* d'une place de marché où un auditoire nombreux semble assister à une représentation théâtrale, il a située la scène dans un parc imaginaire, le personnage principal se tenant debout sur un plateau de verdure derrière lequel les autres n'émergent qu'à mi-corps. Pourtant, la dérivation du *Gilles* des gravures de Callot — surtout du *Capitan* ou de *l'Amoureux*, d'une frontalité rigide, car Pierrot est naturellement absent dans la série de Callot — ne peut guère être mise en doute. Et l'on peut démontrer — en faisant remarquer qu'un des types les plus caractéristiques de Callot, le *Pantalon* ou *Cassandra* (fig. 3), se retrouve presque littéralement dans le tableau de Watteau *Pour garder l'honneur d'une Belle* (fig. 6)³⁰ — que celui-ci connaissait ces gravures tout aussi bien que son maître *in scæniciis*, Claude Gillot.

D'un point de vue psychologique, cependant, rien ne pouvait être plus éloigné de la causticité des chenapans magnifiquement terre-à-terre de Callot que la sensibilité timide et solitaire du *Gilles* de Watteau, qui n'a jamais manqué d'impressionner le spectateur comme une image de l'être même de l'artiste : « Si l'on ne doit pas l'appeler un auto-portrait, c'est certainement une auto-révélation »³¹; et : « A *Gilles* Watteau a livré son cœur. Aucun parmi les

Italiens, ne s'approche plus de Jean-Antoine; aucun, sur la physionomie immobile, ne reflète autant de sentiments particuliers au peintre; aucun n'a le maintien plus grave et plus doux; aucun ne définit mieux l'acceptation, la joie et la douleur de vivre. En *Gilles* habitent toute la tristesse tendre et tout l'idéal, un chimère chimérique et fou, toujours insatisfait, de beauté, de bonté et de bonheur. Pur d'habit et d'âme, rayonnant, léger, ingénue mais dupe des fourbes et des coquins, *Gilles* aspire au ciel et ne touche que la terre³². »

III

Strictement parlant, cette caractérisation chaleureuse — et bien d'autres similaires — ne se rapportent qu'au tableau du Louvre; ainsi que nous l'avons vu, c'est seulement ici que le personnage tout de blanc vêtu peut être identifié avec certitude comme *Gilles*. Dans toutes les autres compositions de Watteau (à l'exception peut-être de la *Coquette*)³³ on devrait l'appeler *Pierrot*. Mais dans l'esprit de Watteau il n'y avait pas de différence fondamentale entre les deux. Dans ses tableaux, comme sur la scène, le *Pierrot* des Comédies et le *Gilles* des Parades sont des jumeaux identiques, le premier peut-être un peu plus nerveux, svelte et d'une élégance plus soignée que le second. *Pierrot* fut transformé aussi par Watteau en un personnage émouvant, presque tragique, continuant à être trompé, dupé, mais n'étant plus ridicule; encore timide, mais n'étant plus lâche, et souvent profondément musicien. Il était investi d'une proéminence et d'une signification que le degré réel de son importance sur la scène ne justifiait pas.

Un exemple éloquent en est *l'Amour au Théâtre Italien* (fig. 8)³⁴ du Musée Kaiser Friedrich de Berlin. Un nocturne faisant pendant à *l'Amour au Théâtre Français*, du même Musée, il fut probablement peint à l'occasion du retour des Comédiens Italiens en 1716, et l'on suppose, en général, qu'il fut inspiré par leur première comédie, *l'Heureuse surprise*, dont tout ce que nous savons est qu'elle charma l'auditoire par « des scènes de nuit excellentes ». Quoi qu'il en soit, il est certain que le tableau de Watteau non seulement comprend *Pierrot*, mais le montre même partageant les honneurs avec

Arlequin — bien qu'il n'ait pas figuré, comme on peut se souvenir, parmi les « membres fondateurs » de la troupe Riccoboni, et bien que ce soit *Arlequin* qui, d'après les rapports de l'époque, « y enleva tous les suffrages³⁵ ».

A partir de ce moment, Watteau représenta *Pierrot* à maintes reprises, tantôt seul, comme dans le jeu d'une belle arabesque (vignette, fig. 15)³⁶, tantôt groupé avec deux ou trois autres acteurs, ou bien comme un membre de la troupe entière. Et il est presque symbolique que partout où la rigidité distante de *Pierrot* est en contraste direct avec le mouvement en zigzag d'*Arlequin*, le premier apparaît placé devant le dernier, tandis que dans les groupes analogues de Claude Gillot c'est le contraire qui se produit. C'est par le plus solitaire et le plus musicien des peintres, plutôt que par un auteur dramatique ou un acteur, que la stature d'un caractère jusqu'alors secondaire fut élevée au niveau du protagoniste et fut entourée de cet effluve de tendresse mélodieuse et de sentiment mélancolique qui s'associe à présent au nom de *Pierrot*.

(Voir les couplets d'une Parade de 1758 à la p. 332 du texte anglais de cet article.)

(D'après Léris, cette comédie n'était plus une vraie parade, mais un opéra-comique avec une musique très agréable, qui ne faisait qu'imiter le style d'une parade³⁷.)

Ces paroles d'une Parade de 1758 sont chantées par *Gilles*, dans le rôle d'un apprenti-peintre; mais elles auraient pu être écrites par un Verlaine de second ordre. Grâce à Watteau le caractère de *Gilles* — et celui de *Pierrot* — s'était transfiguré en un double ancêtre de tous les clowns tragiques, des Paillasses au cœur brisé et des *Pierrots lunaires* des xix^e et xx^e siècles.

IV

« Il y a un luxe dans le dénigrement de soi-même. » Watteau, qui n'avait pas de scrupule à se comparer et, dans une certaine mesure, à s'identifier avec l'humble *Gilles* ou avec *Pierrot*, n'hésitait pas à se comparer et à s'identifier avec un animal pathétique et abject, le singe. Et, dans son esprit, il existait une association étrange entre ces deux idées.

Pendant plusieurs siècles l'art a

été appelé « le singe de la nature ». Lorsque Watteau composa deux allégories de la *Sculpture* et de la *Peinture*, il substitua en conséquence des singes aux artistes humains (fig. 4 et 5)³⁸. Mais tandis que le singe martelant un buste est un être bien robuste, plein de santé et d'énergie, le singe devant le cheval est une créature triste et malade. Son corps émacié est enveloppé dans une robe trop grande pour lui, et son œil qui brille fièreusement contemple sa peinture avec une expression pathétique d'intérêt mêlé de désespoir. Il est presque impossible de ne pas penser au Watteau phytique, solitaire et tourmenté, « bon mais difficile ami, misanthrope, même critique malin et mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres ». Et le tableau accroché au mur prouve que cette impression était voulue. Ce tableau représente Scaramouche, Arlequin et Pierrot dans des poses presque identiques à celles de *Pour garder l'honneur d'une Belle* (fig. 6). C'est un tableau que seul Watteau a pu peindre; et le fait qu'il est accroché dans l'atelier du singe est, par conséquent, une preuve que le singe est Watteau.

Une autre composition connue sous le titre *l'Amour mal accompagné*³⁹ tire, pour ainsi dire, sa conclusion des équations précédentes. Si Pierrot égale Watteau, et Watteau égale Singe, alors Singe égale Pierrot. Cette composition fait voir, à droite, un groupe poussinesque de cinq *putti* dont l'un a été renversé par un bouc qui, d'après une inscription rimée, « sert de symbole à la lascive ardeur ». L'un des autres *putti* tend ses bras pour freiner la chute de son compagnon, tandis que les trois derniers essaient de tenir tête au mauvais animal. (Il est intéressant de noter que le vase dans *Pour garder l'honneur d'une Belle* (fig. 6), se rapporte à un moment précédent du même épisode, le *putto* essayant de monter sur le banc)⁴⁰. A gauche, on voit trois singes qui, suivant la même inscription, sont « remplis de ruses et d'artifice ». Mais cette ligne — dont Watteau n'est naturellement pas responsable — s'applique à deux d'entre eux seulement. Ils semblent, en effet, aider et encourager la « malice amoureuse », l'un jouant la cornemuse lascive, l'autre ornant d'une guirlande de fleurs le buste d'un Pan féminin aux oreilles de bouc. Le troisième, pourtant, se

tient à l'écart et se distingue par le fait qu'il est habillé. Et comme habit il a le costume traditionnel de Pierrot. Contemplant la scène avec une expression mi-déconcertée mi-compatisante, et complètement détachée, il ne participe pas aux passions des enfants humains ni aux « ruses et artifices » de ses semblables, les singes. Transformé en bête et cependant costumé en homme, Pierrot reste pathétiquement isolé tant du vice que du plaisir.

V

Tandis que le *Singe-Peintre* et *l'Amour mal accompagné* peuvent être considérés comme pleins d'humour, aussi triste que soit tout leur humour, une note presque solennelle et entièrement inattendue sonne dans une des dernières compositions de Watteau, *les Comédiens Italiens*, parvenue jusqu'à nous tant comme gravure que dans une peinture, maintenant à la National Gallery de Washington (fig. 9)⁴¹. Peinte en Angleterre comme cadeau pour le célèbre Dr. Mead à l'aide duquel Watteau avait fait appel en 1720, elle représente, avec un symbolisme probablement inconscient et d'autant plus poignant, ni une scène définie ni un groupe arbitraire d'acteurs, mais les adieux de toute la troupe à la fin d'une représentation; elle peut être intitulée *l'Appel au rideau*. Le rideau a été tiré par Scapin, et tous sont sur la scène pour recevoir les applaudissements de l'auditoire. Ces applaudissements sont, cependant, ironiquement portés vers une seule personne. Tandis que la plupart des autres acteurs sont soit occupés à flirter ou à faire de la musique, soit attroupés sur la scène, un jeune homme d'une élégance impudente, peut-être Scaramouche, présente à l'auditoire le personnage blanc et immobile de Pierrot. Celui-ci debout, au centre et éclipsant jusqu'à la belle Flaminia, élancée et au cou de cygne, se trouve être, bien qu'embarrassé et distant, le point de mire de tous les yeux. (L'identification des caractères dans les peintures de théâtre de Watteau, souvent douceuse, varie dans les écrits. Watteau adaptait parfois les costumes traditionnels selon son goût et employait souvent le même modèle pour des caractères différents, jusque dans le même tableau⁴².)

La composition appelle une comparaison avec *l'Amour au Théâtre*

Italien (fig. 8). Dans les deux cas la troupe tout entière est groupée en un demi-cercle aplati, mais la similitude se limite à cela. Dans le tableau de Berlin, la scène se joue dans un parc faiblement éclairé par trois sources de lumière : la lune apparaissant à travers les nuages, une lanterne qu'on apporte à gauche, et une torche flamboyante tenue par Mezzetin. (D'après de Foucaud, une lanterne, une torche et une lune mobile figuraient parmi les accessoires courants de la Comédie Italienne⁴³.) La lumière de la torche éclaire les acteurs principaux et jette une lumière particulièrement forte sur Pierrot qui joue de la guitare d'une manière détachée. Mais il n'est pas encore le personnage dominant par excellence. Le centre géométrique de la scène est occupé par Arlequin qui, bien que moins brillamment éclairé et se tenant derrière, partage avec son rival l'attention du spectateur. De plus, les personnages sont groupés plutôt vaguement, de sorte qu'aucun d'eux ne jouit d'une suprématie décisive.

Dans le tableau de Washington, cependant, les acteurs forment un groupe solide avec presque pas de distance entre chacun des différents personnages — un groupe au milieu duquel Pierrot, mis en valeur par la porte centrale avec sa cartouche et son masque, se détache dans une « splendeur solitaire ». Et la lumière qui brille sur lui n'émane plus d'une source visible, mais se trouve habilement distribuée, de telle sorte qu'elle semble rayonner en partant de lui-même, un effet accentué par le fait qu'une espèce de nimbe apparaît derrière sa tête. Dans un sens, les tableaux, tant de Berlin que de Washington, peuvent être considérés comme des portraits collectifs, dans la mesure où tous deux représentent, en les individualisant, les membres d'un corps social unis par les liens de buts et d'intérêts communs. Et pourtant les principes qui sont à la base du portrait collectif dans sa forme classique — la forme élaborée par les grands peintres hollandais du XVII^e siècle — ne se retrouvent vraiment que dans la plus tardive de ces deux compositions. Ici la communauté d'intérêts est rendue visible dans l'action collective de l'appel au rideau, et la méthode des peintres hollandais de rendre justice, tant au groupe qu'à l'individu, a été appliquée uniformément et peut-être consciemment.

Cette méthode, admirablement décrite dans la célèbre étude par Riegl du portrait collectif en Hollande⁴⁴, consiste en une combinaison de ce qu'il appelle unité « externe » et « interne ». L'unité « interne » signifie que l'esprit de groupe se forme, pour ainsi dire, chez un seul individu important qui, soit entraîne les autres à une action physique, comme le fait le capitaine dans la soi-disant *Ronde de nuit* de Rembrandt, soit concentre leur esprit sur un but intellectuel commun, comme le font les professeurs dans les deux *Anatomies* de Rembrandt ou le président dans sa peinture des *Syndics*. L'unité « externe », elle, est obtenue en tournant un ou plusieurs des participants vers le spectateur, de manière à ce que l'attention de ce dernier, attirée par un regard ou un geste qui intrigue, se dirige vers les occupations du groupe.

Cette combinaison de deux principes complémentaires, qui n'existent pas encore dans *l'Amour au Théâtre Italien*, est manifeste dans *l'Appel au rideau*. L'unité « interne » est assurée par le fait que tous les personnages participent à un événement bien déterminé d'intérêt commun (leur apparition finale devant l'auditoire) et qu'ils sont subordonnés au personnage central, surélevé, de Pierrot. L'unité « externe » est établie par l'acteur présentant Pierrot à l'auditoire — et par là même au spectateur — et est renforcée par le Mezzetin (?) jouant de la guitare à la droite de Pierrot qui, mi-dédaigneux mi-provoquant, porte son regard hors du tableau. Mais ce qui distingue cette composition de ses archétypes hollandais c'est que le même Pierrot qui représente l'unité « interne » en dominant et unissant le groupe, représente simultanément l'unité « externe » puisqu'il fait face au spectateur. Inaccessible à la fois à l'auditoire et à ses compagnons, à peine conscient tant des uns que des autres, il réalise un équilibre de ces deux principes en lui-même. Watteau se conforme au portrait collectif hollandais, tout en allant au-delà de ses conventions. Il emploie celles-ci à ses propres fins : l'isolement et la glorification de Pierrot.

VI

Né à Valenciennes, Watteau était nourri d'une tradition sinon spécifi-

quement hollandaise, du moins néerlandaise, et cette influence se reconnaît clairement dans ses premières œuvres, telles que le *Petit Marmotier* ou la *Gaité au village*. Plus tard, cette influence fut remplacée par d'autres ; et le renouvellement de cette influence à la fin même de la vie de Watteau n'est dû qu'à un seul grand artiste : Rembrandt.

L'admiration pour Rembrandt avait atteint de nouvelles hauteurs vers 1700, et son style laissa son empreinte sur plusieurs des contemporains de Watteau tels que Rigaud, Largillière, Aved et Grimou⁴⁵. Watteau avait, cependant, des occasions exceptionnelles de se familiariser avec le grand maître grâce à son étroite amitié avec E. F. Gersaint qui était non seulement un marchand d'œuvres d'art mais aussi un grand connaisseur et un érudit. Il était un ardent collectionneur des gravures de Rembrandt, et c'est à lui que nous devons leur première description et énumération dans un excellent catalogue raisonné.

Bien que cela puisse paraître paradoxal, la dernière interprétation par Watteau des Comédiens Italiens est influencée, non pas par une mais par trois des gravures religieuses les plus célèbres de Rembrandt, choisies par Watteau avec l'instinct d'un artiste d'égale envergure.

Dans sa composition générale, le tableau de Washington, avec sa figure centrale frontale élevée au-dessus d'une foule bigarrée, rejoint la *Pièce aux cent florins* (fig. 10) d'une part, et ce qu'on appelle la *Petite tombe* (fig. 11) d'autre part. Avec la première, il a aussi en commun le traitement de la lumière. Tant dans la *Pièce aux cent florins* que dans les *Comédiens Italiens*, la partie supérieure du personnage central est brillamment éclairée tandis que la partie inférieure est obscurcie par l'ombre d'un personnage voisin, par la femme agenouillée à la gauche du Christ dans la gravure de Rembrandt et par le joueur de guitare assis à la droite de Pierrot dans le tableau de Watteau. Dans les deux cas nous avons l'impression d'une présence lumineuse émergeant mystérieusement à la lumière d'une demi-obscurité, et dans les deux cas cette impression est renforcée et approfondie par un semblant de nimbe derrière la tête.

En plus de ces deux gravures de Rembrandt, et de manière peut-être encore plus significative, Watteau se

souvenait d'une troisième, le grand *Ecce Homo* de 1655 (fig. 12). Le tableau de Washington a trois traits caractéristiques en commun avec celui-ci : l'isolement et l'accentuation du motif central par un encadrement de porte ; l'apparition de deux ou trois personnages légèrement serrés derrière les deux protagonistes ; et, par-dessus tout, l'acte de présentation même. Comme le Pilate resplendissant de Rembrandt « met le Seigneur en avant » et le désigne à la foule en disant *Ecce Homo*, de même le fripon élégant de Watteau, quel que soit son nom, présente le Pierrot impassible à l'auditoire. Son geste moqueur, avec le bras tendu, la main ouverte et le pouce en l'air, peut être qualifié de parodie amère du geste de Pilate.

Lorsque Cézanne composait ses *Joueurs de Cartes* (fig. 13)⁴⁶ d'après le modèle du tableau du Caravage, *Christ et les Disciples à Emmaüs* (fig. 14), il était intéressé exclusivement par le plan de la composition et avait à peine songé au sens du tableau. À une époque faisant foi au principe de l'art pour l'art « la forme et la couleur nous parlent de la forme et de la couleur, c'est tout ». Au XVIII^e siècle, cependant, la forme ne pouvait être envisagée séparément du contenu :

*Wie? die Natur hätt' auch nur einen Zug
Von mir in meines Bruders Form gebildet:
Und dem entspräche nichts in meiner Seele?...
Natur, so lügst du nicht. So widerspricht
Sich Gott in seinen Werken nicht⁴⁷.*

Watteau ne voulait ni ne pouvait s'approprier un geste sans en accepter quelque peu la signification. Et, pour lui, un Pierrot vêtu de la couleur de la pureté et avec des roses blanches à ses pieds, humilié par un faux hommage et pourtant faisant face à la foule avec un calme imperturbable, signifiait quelque chose qui n'était pas aussi éloigné de l'*« Agnus Dei qui tollit peccata mundi »*, que cela pouvait paraître. Pour l'homme mourant, qui n'avait pas hésité à se peindre sous l'aspect d'un singe misérable, ce n'était pas un sacrilège de comparer l'autre, plus noble, image de ses souffrances — le *Pierrot-Gilles* — avec l'*Agnus Dei*.

DORA PANOFSKY.

DEUX FEUILLES DE L'ALBUM DE CROQUIS MADRILÈNE DE GOYA*

Le fait que Goya est allé au moins une fois à Sanlúcar de Barrameda, en Andalousie, pour voir la duchesse d'Albe (1762-1802), avec qui il était lié d'amitié, est un fait qui est bien établi. En effet, on trouve une mention explicite de cette visite dans un livre publié au temps même de Goya, en 1813, pour être tout à fait exact¹. Cependant, ni la date ni la durée de son séjour à Sanlúcar n'ont pu être précisées jusqu'à présent d'une manière entièrement convaincante.

Personne n'a jamais nié, ou même mis en doute, la déclaration de Valentín Carderera que Goya fit un séjour chez la duchesse d'Albe, dans sa propriété de Sanlúcar, et qu'au cours de ce séjour il remplit un cahier de dessins à l'encre de Chine comprenant plusieurs portraits de cette belle aristocrate ainsi qu'une série de scènes prises sur le vif². D'autres auteurs, à la suite de Carderera, mais dépourvus de la subtilité de son esprit, ont surtout souligné la valeur anecdotique de ces dessins ou ont essayé de les utiliser comme un témoignage de plus pour réfuter ou affirmer l'existence d'une intrigue amoureuse entre Goya et sa châtelaine. Il y a même eu un auteur d'une monographie sur Goya qui est allé jusqu'à prétendre non seulement que l'image de la duchesse ne se trouvait sur aucun de ces dessins, mais que ces dessins eux-mêmes n'étaient que de mauvaises contrefaçons de quelques-unes des aquatintes des *Caprichos*³. Evidemment, une affirmation de cet ordre ne put rallier aucune opinion autorisée, et, aujourd'hui ces dessins sont rangés,

hors du moindre doute, parmi les œuvres les plus représentatives de Goya, même par ces auteurs timorés qui croient nécessaire de hocher la tête pour marquer leur désapprobation de ce qu'ils considèrent comme des traces d'un mauvais goût que Goya aurait dû éviter.

Six feuilles du carnet de croquis de Sanlúcar — chacune portant deux dessins à l'encre de Chine, un de chaque côté de la feuille — sont parvenues jusqu'à nous. En l'absence de tout numérotage, il est impossible de reclasser ces douze compositions dans un ordre permettant de rétablir avec certitude la succession dans laquelle elles se trouvaient placées à l'origine. Trois de ces feuilles sont conservées au Musée du Prado et deux autres à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Les dessins des deux dernières ont été étudiés au début de ce siècle par Don Angel M. de Barcia⁴. En 1928, M. Sánchez Cantón a publié l'ensemble des dix compositions qui se trouvent à Madrid. (August L. Mayer, dans deux articles, parus en 1932 et en 1934, a publié les quatre dessins des deux feuilles appartenant alors à la collection Stroelin, de Lausanne, qu'il croyait provenir du carnet de croquis de Sanlúcar. Dans l'article de 1934, Mayer note des différences importantes entre la qualité des dessins du recto et celle des dessins du verso des deux feuilles. Ne les connaissant moi-même que d'après les reproductions qui ont servi à l'illustration des articles de Mayer, je ne suis pas en mesure d'exprimer une opinion sur leur authenticité⁵.)

Toujours en 1928, Valerio Mariani faisait connaître, sans en indiquer les dimensions, cinq dessins de la Collection Clementi de Rome, qu'il attribuait à l'époque de Sanlúcar⁶. Mariani suivait l'opinion, alors tout à fait générale, d'après laquelle Goya

pendant son séjour chez la duchesse d'Albe, aurait fait tant les dessins faisant partie du carnet de croquis sus-mentionné que ceux qui sont habituellement considérés comme provenant du « plus grand album de croquis de Sanlúcar ». Il y a quelques années, j'ai indiqué que cette opinion était fondée sur une erreur dans l'interprétation du texte de Carderera⁷. En effet, celui-ci disait simplement que la série des plus grands dessins avait été exécutée à Madrid, tout en passant sous silence après quel laps de temps, au retour de l'artiste d'Andalousie, cette série avait été commencée. J'ai donc suggéré alors que, si l'on voulait s'en tenir aux données du texte de Carderera, seul le petit carnet pouvait être considéré comme provenant de Sanlúcar tandis que Madrid devait être donné comme le lieu d'origine de l'autre album.

Les mesures pour ainsi dire standard des plus petites feuilles sont les suivantes : 17 cm, ou 6 ¾ pouces américains, en hauteur, et 10 cm, ou 4 pouces, en largeur. Ce sont les dimensions d'une feuille publiée par Mariani et portant deux dessins qui représentent respectivement, d'une part, deux femmes au lit, et de l'autre, deux personnages à l'allure désordonnée sur un canapé, avec deux vieilles dans le fond. Avec des analogies stylistiques à l'appui, cela permet de conclure que ces deux compositions proviennent du carnet de croquis de Sanlúcar.

Les pages de l'album de croquis de Madrid mesurent 23,5 cm, ou 9 ¼ pouces, en hauteur, et 14,6 cm, ou 5 ¾ pouces en largeur, ce qui correspond aux dimensions de deux des feuilles de la collection Clementi dont chacune porte deux dessins, un de chaque côté de la feuille. Mariani n'a publié que trois de ces quatre dessins.

* C'est le chapitre II de l'ouvrage de l'auteur intitulé *Goya's Caprichos : Beauty, Reason and Caricature*, à paraître bientôt à la Princeton University Press, qui a servi de base à la rédaction du présent article.

Joaquín Ezquerro del Bayo, qui a fait une étude assez approfondie de tous les témoignages documentés dont on dispose au sujet des relations entre la duchesse d'Albe et Goya, vint à conclure que la duchesse avait dû quitter Madrid pour sa propriété de Sanlúcar de Barrameda peu après la mort de son mari, survenue le 9 juin 1796 ; que là, le 16 février 1797, elle avait rédigé son testament ; et, enfin, que dans celui-ci un legs était fait « aux enfants de plusieurs de ses amis et, parmi eux, au fils de Don Francisco Goya ». Ezquerro del Bayo a supposé qu'en toute probabilité l'artiste aurait rejoint la duchesse à Sanlúcar au printemps de la même année, et que c'est alors qu'il aurait peint le portrait daté de 1797, conservé aujourd'hui à l'Hispanic Society of America, à New-York, où elle est représentée avec le nom de Goya et le sien propre inscrits, l'un et l'autre, sur les chaînes des deux bagues qui ornent sa main droite⁸.

Sans entrer dans une discussion que des documents pourraient seuls rendre entièrement concluante, on peut faire remarquer que les dessins qu'on rattache à Sanlúcar de Barrameda semblent être très proches du sentiment rococo dont l'art de Goya a été empreint jusqu'en 1793. On y trouve, en effet, la subtile qualité concrète, les contours nets et l'apparence « en ronde-bosse » des personnages, tout cela contribuant à mettre en valeur le rendu, à la fois sensuel et rationaliste, de la forme humaine, caractéristique de cet artiste.

Quant à l'album de croquis madrilène, on y trouve, surtout dans sa dernière partie, ce goût de « l'observation », du « caprice » et de « l'invention » que, comme l'artiste lui-même l'a écrit le 4 janvier 1794, il avait pu déployer à loisir dans une série de peintures qu'il venait d'achever et qui lui semblait marquer un profond renouvellement de son art.

Il faut souligner que, tandis qu'on ne possède aucun document à l'appui de la date de 1797, suggérée par Ezquerro del Bayo pour la visite de Goya chez la duchesse d'Albe, c'est un fait bien établi que le peintre est allé en Andalousie au cours de l'hiver 1792-1793, mais, toutefois, à un moment où, d'après Ezquerro del Bayo, la duchesse, elle, ne se trouvait pas dans sa propriété de Sanlúcar de Barrameda. Il faut noter également que ni les dessins du carnet ni ceux

du plus grand album de croquis n'offrent eux-mêmes d'indications au sujet du lieu de leur exécution. Mais, en dépit de ces réserves qu'il faut garder présentes à l'esprit, il ne semble y avoir aucune raison majeure pour contester la thèse de Carderera suivant laquelle les plus petits dessins auraient été exécutés à Sanlúcar, et les autres à Madrid. Leur date précise, néanmoins, demeure encore toujours une question qui reste à résoudre.

Toutefois, on ne saurait guère nourrir de doutes sur le fait que les deux carnets ont été exécutés de longues semaines, voire des mois, avant le 17 janvier 1799, date à laquelle Goya reçut le paiement pour quatre exemplaires des *Caprichos*, qu'il avait donc probablement dû vendre⁹, au moins quelques jours auparavant. Il est même possible que ces dessins n'aient pas été exécutés plus tard qu'en 1797, lorsque l'artiste travaillait sur la série des aquatintes que nous venons de mentionner et dans laquelle il a utilisé au moins une des compositions du carnet de Sanlúcar et neuf compositions de l'album de Madrid dont certaines étaient tirées de pages portant des numéros aussi élevés que le numéro 82. (Deux compositions d'une même feuille, portant les numéros 81 et 82, ont été reprises dans les aquatintes 36 et 22 respectivement des *Caprichos*. Ces deux dessins seront publiés dans l'ouvrage sus-indiqué de l'auteur, à paraître prochainement¹⁰.)

D'autre part, il est aussi certain que, comme déjà noté par Carderera, un certain temps a dû s'écouler entre le moment où le petit recueil a été achevé et celui où le plus grand a été commencé. D'ailleurs, si, dans les dessins de Sanlúcar, Goya souligne la beauté des formes féminines d'une façon qui fait encore penser au rococo, on note un changement à cet égard dès ses premiers dessins de l'album madrilène. Là, il donne libre cours à son nouveau goût de l'imagination, du caprice et de l'invention, qui devait, finalement, le porter vers la création de ces caricatures, pleines d'une observation aiguë de la nature humaine, qu'il a appelées *Caprichos*. A ce propos il est intéressant de noter que les compositions de la dernière partie de l'album de Madrid sont très semblables à celles de la série des *Caprichos*.

Comme Carderera l'a fait remarquer, les dessins de Madrid, qu'il croit avoir été faits plutôt de mé-

moire, ont été exécutés « avec la pointe même du pinceau trempée dans l'encre de Chine ». Dans ceux qui portent de petits numéros de page, on ne trouve ni des effets violents ni des scènes sombres ; au contraire, « tout est lumineux, gai et naïf comme le printemps de la vie de l'artiste ». Dans les dernières feuilles cependant « on voit peu à peu que Goya prend plaisir à donner plus d'effet de clair-obscur à ses compositions ».

Pour plus de précision, on peut distinguer trois groupes dans la série des dessins de l'album madrilène qui nous sont parvenus. a) Jusqu'à la page portant le numéro 27, les personnages masculins et féminins sont représentés faisant montre de leurs sentiments sur un fond laissé blanc ou légèrement esquissé. b) De la page 28 à la page 46, le fond est traité au lavis, avec des marges laissées blanches autour de la composition, et de puissants effets de clair-obscur sont employés pour bien poser l'action humaine dans l'ambiance locale. c) Finalement, après deux dessins qui manquent, à partir de la page 49, tandis que le fond reste le même du point de vue pictural, un goût satirique domine dans la composition qui, souvent, transforme les personnages humains en caricatures et, parfois, déforme leurs éléments environnants. Il faut ajouter qu'à partir, au moins, de la page 61, tous les dessins conservés portent des légendes, et que les trois premières de ces légendes comportent le mot « caricature ».

Si Ezquerro del Bayo ne s'est pas trompé dans son hypothèse que ce fut en 1797, au cours de son séjour à Sanlúcar de Barrameda, que Goya fit les dessins du petit carnet de croquis, on devrait en conclure que les changements successifs notés dans la conception artistique de Goya se seraient produits pendant une période peut-être même de moins de six mois ou, tout au plus, d'un an et demi. Cette période se placerait ainsi entre la fin du printemps de cette année, lorsque Goya était de retour à Madrid, et soit le moment quelconque de la même année où il a daté de 1797 un dessin préparatoire pour une page de titre destinée aux *Caprichos*, soit le moment où il termina la série des aquatintes, ce qui n'a guère pu arriver plus tard qu'en novembre ou décembre 1798. Car, il va sans dire que plusieurs semaines ont dû s'écouler entre la fin du travail de l'artiste sur

les planches et l'impression de celles-ci pour leur mise en vente.

On trouve sur l'album de croquis madrilène presque tout entier la pagination de la main de Goya, qui va jusqu'au numéro 94. Quelques-unes de ses pages, cependant, dont les bords ont été coupés et dont les numéros de page ont ainsi disparu, ne peuvent actuellement être intercalées dans la série que sur la base des analogies que leurs dessins révèlent du point de vue de la technique et de la composition. En tout, quarante-cinq de ces dessins étaient connus jusqu'à présent. Ce fut ma bonne fortune de découvrir trois nouveaux dessins de la même série, et c'est l'un de ceux-ci que je me propose d'étudier ici.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Mariani n'a pas indiqué les numéros de page donnés par Goya aux trois dessins madrilènes de la collection Clementi qu'il a étudiés. Je suis maintenant en mesure de le faire et de reproduire ici le quatrième de ces dessins. Si nous reprenons l'ordre suivi par la pagination de Goya, les premiers dessins à étudier ici se trouvent être ceux qui ont été publiés par Mariani.

Celui qui porte le numéro 49 inaugure, du moins parmi les dessins qui sont parvenus jusqu'à nous, le groupe où l'on trouve des caractères nettement caricaturaux (fig 1). Une jeune femme, la main droite sur la hanche, écoute un homme bedonnant dans un décor qui a l'air d'être un parc ou une avenue. L'homme gesticule librement et laisse une impudente minauderie, d'une suffisance irritante, dilater sa bouche et enfonce ses yeux sous des paupières charnues. Le personnage féminin rejoue la caricature avec subtilité. C'est, en effet, son attitude gouailleuse qui s'emploie à tuer son charme physique. Les yeux de la femme, au dessin élégant et encadrés par ses sourcils arqués et ses lèvres pincées, ont le regard fixé sur les mains gesticulantes de l'homme qu'elle tape impatiemment sur l'épaule, tout en redressant son buste altier, comme pour mettre fin au flot de paroles de son compagnon.

La composition de l'autre côté de la feuille porte le numéro 50 (fig. 2). On y voit une jeune femme pleurant un homme étendu mort sur une couche de branches qui avancent vers le premier plan et entourent les petits pieds de la jeune femme. Le mouvement qu'elle dessine en se détournant du cadavre et pressant un

mouchoir contre son visage, trouve un écho dans celui des buissons du fond. La pose de la jeune fille, son expression de lamentation qui fait contraste avec le visage à la bouche flasque du mort, révèlent autant de grief que de modestie. Et l'allusion à l'intimité est encore accentuée par le petit chien qui tiraille les jupes de sa maîtresse, aidant ainsi à soustraire à notre vue le spectacle de ce corps nu presque cynique; il la pousse pour l'éloigner de l'endroit où se déroule la scène déplorable sur laquelle descend l'obscurité.

Les deux dessins de l'autre feuille portent les numéros 85 et 86, et chacun d'eux porte une légende inscrite de la main de l'artiste. Sur la composition du recto, on voit deux jeunes femmes et un homme près d'une fenêtre ouverte tout éclairée par le clair de lune (fig. 3). La lumière, encadrée par l'embrasure de la fenêtre, sert à dégager davantage le sentiment de l'intérieur. Elle se répand, de plus en plus, sur les volets de bois ainsi que sur les trois personnages, créant une impression plus aiguë de la profondeur. Le jeu des lumières et des ombres contribue non seulement à une meilleure définition de l'espace mais aussi à un modélisé plus subtil des personnages, ce qui est particulièrement visible sur la femme du premier plan aux jambes nues bien arrondies. Quant à l'autre jeune femme, son buste à moitié nu est marqué par la lumière qui, percant l'ombre, permet un beau modélisé de sa poitrine jusqu'à l'extrémité de son sein droit. Elle s'appuie légèrement sur un coussin, son menton enfoncé dans son épaule, sous le chatouillement des mains de l'homme qui se tient derrière elle. La scène est empreinte d'une atmosphère de sensualité, que l'esprit mordant de la légende de Goya traduit de la façon suivante : c'est l'été, et au clair de lune ils se plaisent à prendre l'air frais tout en se dépouillant des puces à tâtons. (Es berano y a la luna, toman el fresco, y se espulgan al tiento.)

A la suite de cette composition, où les jeux de l'amour arrivent à transformer une démangeaison telle que celle produite par des poux en du chatouillement et de la volupté, on en trouve une autre, où un personnage sensé appartenir au monde spirituel, apparaît abruti par la vulgaire satisfaction d'appétits sensuels. Le titre de ce dessin, qui est reproduit ici pour la première fois, est : *Buen*

sacerdote, donde se ha celebrado? ce qui, en français, veut dire : Où cela a-t-il été célébré, mon bon prêtre? avec l'accent porté, évidemment, sur le double sens du mot « célébrer » (fig. 4). Un prêtre, debout, s'y détache sur le jeu d'ombres et de lumières d'un fond qui donne l'impression d'une cave; il ne porte aucun vêtement ecclésiastique par-dessus ses habits rudimentaires. Essoufflé, il se tient sur ses jambes écarquillées, sa bécasse marquée par une ombre qui dessine une sorte de braguette, cherchant à fourrer sa chemise volumineuse dans son pantalon. Son allure désordonnée apparaît encore plus brutale du fait qu'il louche, semble être à court de souffle, et, bien que seul, a l'air d'être en proie à une forte excitation. Le plaisir est ainsi rendu abîmé par l'anxiété; le prêtre, qui a grossièrement apostasié son vœu de chasteté, est dépeint comme une brute, non seulement du point de vue de la religion, qui semble le projeter, confus, contre le rayonnement et l'obscurité du fond, mais aussi du point de vue rationaliste suivant lequel le plaisir était considéré comme un sentiment d'extase ne devant pas forcément dégrader l'homme. Ici, comme dans la *Caricature joyeuse*, de la même série, le caractère religieux du pécheur dégage avec plus de vigueur les profondeurs de la bestialité dans laquelle l'homme arrive à sombrer à force de refuser de comprendre, d'accepter et de maîtriser la violence de ses propres appétits¹¹.

Dans les quatre dessins que nous venons d'étudier, Goya dépeint les êtres humains en proie à la débauche, tout en transformant ses personnages en des caricatures d'eux-mêmes. Cependant, ses personnages féminins ne sont pas aussi déformés, même lorsqu'ils trahissent un tempérament vulgaire. C'est à croire que l'interprétation par Goya de la guerre des sexes se soit développée autour de l'idée, assez courante d'ailleurs à cette époque, de la supériorité spirituelle de l'homme sur la femme. Goya aurait tiré son inspiration de la constatation qui en découle, que, tandis qu'il est naturel pour la femme de jouer sur les appétits de l'homme, c'est ce dernier qui renonce à sa supériorité innée et se dégrade lui-même en se prêtant à ce jeu, auquel la femme, elle, se prélasserait trop volontiers, et en s'en laissant devenir la victime.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

THE SCENE OF THE ANNUNCIATION AS VIEWED BY PAINTERS

The Announcement made to Mary. This major episode in the life of the Virgin, more or less embellished by apocryphal texts, counts as its first historian, Luke, the physician of Antioch, who, converted to the Christian faith, helped Paul of Tarsus to spread it throughout the pagan world. St. Luke belonged neither to the Apostles nor to the Disciples of Christ. His writings date of about the year 63, that is, thirty years after the Ascension of Christ. But he knew the Virgin whose portrait he is believed to have painted (this portrait since lost would have been sent to Jerusalem to the Oriental Empress Pulcheria, in the V Century¹), and it is from Mary's own mouth that he was able to gather the story, told with great solemnity and having the ring of truth, which is found in the first chapter of the Gospel, verses 26 to 38: *Missus est Angelus Gabriel... et discessit ab illâ Angelus.*

The Virgin, the Angel. Their sublime colloquy. A scene full of grace and poetry. Two young and "divinely" handsome beings shown in rapport with each other and in reaction against each other. A dramatic moment rich in psychology and of immensely expressive value. An attractive subject for painters!

Our goal in this article is not to record all those who have treated it. A remarkable book to which we wish to refer our readers, appeared a few years ago. In it Annunciations are listed according to genres and families, and the theme is treated in a most learned way, using "instruments of geometry and dynamics in order to bring into evidence the levers and brakes which rule and animate its esthetic interplay²". Taking this subject up from a diff-

ferent—not scientific but rather sentimental—point of view, we shall watch the painters as they question themselves at the inception of their work; we shall in turn ask them how, in their minds and in their hearts, with closed eyes, they first dreamt of the Annunciation scene and what idea they had of the participants in this scene—their appearance, attitudes and expressions.

**

And to begin with, what moment of the drama did they preferably choose? For the drama of the Annunciation extends over several acts. The first—we might say the prologue—takes place in the sky where God, having decided to redeem the sinner through the sacrifice of His Son, sends a messenger to announce to Mary that she will become the mother of the Savior. Second act: the bearer of the "great news" comes to earth and appears before the Virgin of Nazareth; he bows and unveils to her the divine plan. 3rd act: Mary is confounded; she questions and discusses. 4th act: she gives her assent. The Holy Ghost intervenes³. The Angel vanishes.

Many artists found it hard to make a choice among these varied and equally attractive scenes. For instance, these XII Century miniaturists who illuminated the two Greek manuscripts of the *Homilies of the Monk Jacques*, one of which is at the Vatican and the other at the Bibliothèque Nationale, in Paris, have enacted the whole drama in nine compositions, as in a film. These miniatures, the two series of which are almost identical, seem to stem from the Apocrypha and from the old religious Byzantine theater.

The "prologue" which takes place in the sky has not often been treated separately. It is also rare for the painters to make us a witness merely to the departure of the messenger. It sometimes happens, especially in medieval art, that, on two superposed registers, the same painting shows both the sky and the earth. Spinello Aretino (San-Francesco Church of Arezzo) painted above the scene of the Annunciation, the Eternal Father seated in glory, delegating Gabriel who kneels before him. On Guercino's canvas, in the Pinacotheca, at Forli, the Angel receives orders from God.

Most of the painters have represented the conversation between the Virgin and the Angel. Some chose the Salutation, others the compounding of Mary, still others, her gesture of submission preceding the intervention of the Holy Ghost. Still others have somewhat mixed up and confused these various stages of the enactment of the mystery.

**

In what place, in what decor have artists located the scene?

St. Luke's text states that the Angel entered the Virgin's home: *Inpressus ad eam...* It is, then, in the house of Nazareth—modest peasant half-subterranean house—that the interview must have taken place⁴.

However, the Easterners, basing their representation on non-canonical texts⁵, visualized the scene outdoors, near a fountain—"this inexhaustible fountain placed on the edge of the Tiberias Road where the women of Nazareth still come, balancing on their heads jars of black clay with blue reflections⁶".

and which is called Mary's spring. This tradition has continued or been taken over in the West by painters since the XI Century, which shows it in a mosaic of the St. Marco Basilica in Venice.

The group of the Virgin and the Angel is sometimes set off on an indeterminate neutral, timeless background, the artist being primarily interested in the richness of the doctrinal content of the subject and all the emphasis being put upon the figures and all the care upon their psychological expression. This is true of the Byzantine, and a number of Italian painters up to the Trecento. El Greco, Pietro da Cortona, Murillo (see above p. 354*) were to take over this tradition which was usually respected—and one understands why—by sculptors.

In other instances the background, more suggested than real, presents the conventional type of settings of the ancient theater—brief indications of a city, a church, or the entrance to a house: Jacopo Torriti Spinello Aretino, Giovanni dal Ponte (p. 334). Still elsewhere, the scenic space appears more or less characterized, at times undivided, and at others broken up—the Angel on the doorstep or outside, the Virgin inside the house or the palace. See in respect to this Fra Angelico, Luca Signorelli, Filippo Lippi, Desvalières (p. 354).

The Flemish XV Century, in love with realism, describes with a great abundance of details the interior of the Virgin's home, which often appears as the house of some wealthy citizen with fine furniture. The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden (p. 354), offer the most characteristic examples of this type.

The Italians—especially those of the Renaissance, inimical to everything conventional and devoted to beautiful architectures—place their *Annunciations* in palaces. Such, among many others, are Filippino Lippi, Masaccio, Perugino, Titian, Tintoretto, Veronese (p. 355). Carlo Crivelli (fig. 6) seems more concerned with the distribution of the decor than with the figures—the frame of the scene has become the most important part of the painting, while

the real subject has degenerated into a mere accessory.

The idea of a church serving as background to the scene—used as early as the VI Century⁷—is taken over by Jan van Eyck, Jean Fouquet, Mathias Grünewald (p. 355) and the Master of Aix (fig. 3). (According to recent research, the latter, a painter settled at Aix between 1440 and 1445, would have been Jean Chapsus⁸.)

Thus we can find practically all stages—from the most rudimentary schematization to the most scrupulous realism or the broadest imagination—in the conception of the “decoration” of Annunciations, generally without the painters having taken the trouble to indicate, through an accessory or a light effect, that the event took place at the end of March and in the middle of the night. (The date of March 25 “is indicated by apostolic tradition as the day which saw the sacred mystery enacted”. As to the time, it is set “at the moment when the night reaches the middle of its course” and when “the most pure Mary, alone and lost in deep prayer, saw the radiant Archangel appear before her”⁹.)

Let us now study the way in which the painters of different periods visualized the characters in the scene and translated their feelings.

The Virgin, married to the carpenter Joseph, was, at the time of the Annunciation, a beautiful young girl in the full bloom of her fifteen years. It is thus, indeed, that she was seen by Masaccio and Lorenzo di Credi. Baroccio adds to the features of youth those of a slightly mannered gracefulness. Giotto, Pisanello, Piero della Francesca, Tintoretto and Veronese (p. 356), on the contrary, make of the Virgin a robustly shaped woman—a kind of Roman matron.

In about equal proportions, the painters of all countries, from the most ancient periods to our own, have represented the Virgin either standing, seated or kneeling, at the left or the right of the Angel, at times in a dominant position in relation to her visitor and at others dominated by him, both occupying about the same space in the composition. Francia—and this case is not common—showed her walking by, on her way out of a church, in an attitude of calm majesty (p. 357).

What was the Virgin doing at the

time the Angel appeared before her? Certain writers—referring to the *Book of the Nativity of Mary*, one of the apocryphal writings that have most frequently been used as inspiration—imagined her spinning crimson wool for the Temple veil (p. 357). For others, and the most numerous we believe, “she prayed to God in secrecy” or read an open book handily lying on a piece of furniture or on a pulpit.

Her garment? Sometimes very simple, and almost monastic—Fra Angelico, Barna, Andrea del Sarto, Pisanello, Louis Carracci and Le Sueur—becomes rich, or even sumptuous, with others, as Carlo Crivelli and Filippo Lippi, Benedetta Bonfigli, Botticelli, the Master of Aix, etc. (p. 357).

Her hair is either hidden under a more or less thick veil—Benozzo Gozzoli, Tintoretto, Pietro da Cortona, Philippe de Champaigne, Tiepolo—or uncovered, braided (Annibale Carracci), in bandeaux (Murillo), twisted in a coil around the head (Domenico Veneziano), or yet falling in waves on the shoulders—Rogier Van der Weyden, Holbein, Baldovinetti, B. Zeitblom (fig. 9), Louis Carracci (pp. 357-358). As to the nimbus, there are about as many painters who left it out as those in whose eyes it looked indispensable. The indication of that supernatural light around the head of the Predestined varies from a narrow luminous circle as traced with a light brush by Mariotto Albertinelli or Gaudenzio Ferrari, to the broad halo which has been given her by Fra Angelico, B. Zeitblom, or the anonymous artist of the Tucher altar at the Church of Our Lady of Nuremberg.

Indeed, various feelings filled the Virgin's soul during the Angel's visit. First, she was confused. All the gradations of this immediate reaction have been expressed by painters. Perugino's painting at Santa-Maria-Nuova di Fano could be taken as an example of Mary's confusion at its mildest. The emotion is more strongly indicated in the retable painted in 1333 by Simone Martini for the Siena Cathedral and which can be seen to-day at the Uffizi. It is still stronger, and accompanied by protest, in the fresco of Ghirlandajo at Santa-Maria-Novella in Florence. Rossetti (fig. 15), visualized the Virgin trembling on her couch like “a woman sen-

* As in all similar cases below, page numbers indicated here refer to the original text of this article for further data on the particular works of art that the author has in mind.

tenced to death, awakened by her jailer¹⁰.

Many pages would be needed to list all the artists who, according to the selected moment showed—as Fra Angelico, the Master of the Life of Mary or Fouquet (p. 359)—modest and reserved Virgins; or anxious ones, questioning, discussing and asking for explanations, as in the miniature of the *Liutold Evangelia*, a manuscript of the XII Century belonging to the National Library of Vienna, or in the painting of Gentileschi at the Turin Museum. In other paintings, we find Virgins full of submission, respectfully giving their assent—as in Hugo Van der Goes (wing of the *Nativity* triptych in Florence), Pinturicchio, Filippino Lippi, Holbein (reverse of the wings of the *Martyrdom of San Sebastian* at the Munich Pinacothek). Finally, we see Virgins full of confident joy, enthusiastic, shown in an ecstatic attitude—as in the Carolingian miniature of the *Sacramentary of St. Gereon* (Bibliothèque Nationale, Paris), Veronese (p. 359), Arthur Hacker (Tate Gallery). Some artists who treated the subject several times, have succeeded in avoiding repetitions. Maurice Denis, this “primitive of the XX Century” who could be called “the painter of Annunciations”, has, in the many paintings which he devoted to this theme, searched for new expressions of great diversity for the Virgin; he definitely gave her every possible attitude and has attempted to express, in the extraordinary circumstances in which she finds herself, all the possible reactions of a young girl’s sensitivity.

**

It is not an “ordinary angel”, as we read in a medieval text attributed to Pierre Abailard, that the Almighty delegated to the Virgin, “but the Archangel called the Power of God”. This Archangel, who holds high rank in the celestial hierarchy, had formerly appeared to Daniel, “at the time of the evening sacrifice”, to teach him¹¹. It is again he who had come to inform Zacharias of the forthcoming birth of John¹² and had then described himself thus: “I am Gabriel that stands in the presence of God...”

As we have already said, Guercino represented this messenger with his face turned toward the Eternal

Father and waiting suspended in the air for the orders to descend upon the earth to make the announcement to Mary. He is seen, especially beginning from the XV Century, as suspended in space or issuing from the sky on a cloud—Giovanni dal Ponte (church of Rosano), Veronese, Titian and Tintoretto (Scuola di San Rocco), Hendrik de Bloemaert (the drawing of Weimar). In the works of other painters, Gabriel, having already reached the earth, approaches the Virgin—Neri di Bicci and Lorenzo di Credi, Raphael, Marcello Venusti (painting executed after a drawing of Michelangelo). In other instances he stands before the Virgin: Byzantine miniatures, fresco of Rocamadour, stained glass window of the *Childhood of Christ* at Chartres, Benedetto Bonfigli, Philippe de Champaigne, D. G. Rossetti (p. 360). In the Flemish and Italian works of the XV Century, he is often represented kneeling. (It is only beginning with the XIII Century that the artists represent the Angel kneeling. In the Byzantine miniatures, as well as on portals of cathedrals, he is always standing¹³.) In the *Annunciations* of Melchior Broederlam, Giotto, the Van Eyck retable of the *Mystical Lamb* at Gand, Petrus Cristus, Botticelli, Barroccio, Andrea del Sarto, Poussin, etc. (p. 360), the Angel is kneeling either on one or both knees.

Ordinarily his features are those of a handsome youth, either still close to childhood—Filippo Lippi (National Gallery), Desvallières (Rouché Collection)—or vigorous, muscular and of almost colossal stature—Benozzo Gozzoli, Mathias Grünewald (Colmar Museum).

Always represented without wings during the first four centuries, Gabriel appears later—with a few rare exceptions in painting—with wings, long or short, of a swan or a falcon (Holbein, Munich Pinacothek), stiff or supple, rounded or pointed, heavy (Neri di Bicci, Uffizi); diaphanous or ocellated (Filippo Lippi, fresco of the Dome of Spoleto and National Gallery). These wings are, according to the general movement conferred on the figure, either hanging, in repose (stained glass window of the St. Stephen Cathedral in Lyons and Rogier Van der Weyden, Munich Pinacothek), or outspread and uplifted (Stephan Lochner, triptych of the Cologne Cathedral) or, yet, vertically pointed to-

ward the sky like the pinions of a helmet (p. 360).

Like the Virgin’s, his garment goes from the greatest simplicity to the most sumptuous richness and sometimes the most elaborate elegance. Be it a long plain robe, a tunic and pallium, an ample mantle, a floating scarf, an old Byzantine stole, a fringed dalmatic, an embroidered cape with an ornamental gold or silver clasp, fabrics with a glittering lustre or of silk, gold or silver brocade—all these “ornaments”, borrowed from the wardrobe of the sacristy of the Flemings or the wardrobe of the Italian theater, adorn this “figure of divine magic”. After the Renaissance in the XVI and XVII Centuries, it is the garment of antiquity, leaving arms and legs uncovered—the “Roman draping”—that is prevalent.

His hair, sometimes lifted by the wind in descending, generally falls in curls on neck or shoulders, at times rolled up or arranged in hairdo, encircled by a bandeau or decorated with a diadem, crowned with olive branches (Simone Martini) or with flowers (Ghirlandajo) (p. 361).

Like the Virgin, Archangel Gabriel is shown at times with a nimbus and at times without, in about equal proportions. In his left hand he holds either a sheaf of lilies or an olive branch, or a messenger’s staff ornamented with flower-work, as a sceptre. At times he unrolls a banderole on which can be read either the words *Ave Maria*, or the entire text of the salutation.

Often, his right hand raised and two fingers bent in, he makes the gestures of annunciation, or with his index finger pointed toward the sky (Gentileschi), he denotes the dove of the Holy Ghost (Murillo). At times he seems to be lecturing like a doctor or a preacher (Philippe de Champaigne). At others, he smiles (Girolamo da Cremona), looking friendly, insinuating, gently persuasive—miniature of the Westminster Psalter (p. 362), the Master of Flémalle (fig. 8).

The expression which his attitude most often denotes is that of respect at all stages, from the simple bending of the head to prostration: miniature of the *Grandes Heures de Rohan*, Verrocchio, Piero della Francesca, Louis Carracci. In Tiepolo’s painting (Villahermosa Collection, in Madrid) the messenger Angel carries the signs of humility to an

extreme: as a big wounded bird with broken wings, he lies prostrate, his face against the ground, before the Virgin, and the sheaf of lilies, which he holds in his right hand, sweeps the stone tiling.

Several other painters, on the contrary, interpreting the passage where Paul says, according to the scriptures, that it is God "Who maketh his angels spirits", and "his ministers a flame of fire¹⁴", give the messenger of the Almighty an air of great animation: *Annunciations* of Byzantine or Roman style, Veronese (capitular hall, Escurial). The Archangel whose name means Power of God, sometimes ends up appearing imperious, domineering or even menacing: such features can be found particularly in the work of the painter of the Tucher altar, Hugo Van der Goes, Mathias Grünewald (p. 363) and, even in the XIX Century, in a sketch of Alexandre Ivanov.

**

To the alarmed question of Mary: "How shall this be?" the Angel answered: "The Holy Ghost shall come upon thee..." And the Virgin having declared: "Be it unto me according to thy word", the Word emboiled itself in her womb. The figure of the Holy Ghost is, then, essential to the evangelical drama. But how did the painters represent his invisible force materially?

Some have avoided the difficulty by not representing him at all and choosing, as they could say, that moment of the action when he is not yet part of the scene. Fra Angelico did not always give him a place in his *Annunciations*. The Holy Ghost is also often absent, or occupies a very small place, in the realistic works of the Flemish XV Century. This is also true of many theatrical compositions of the Italian Renaissance, where no tangible sign of the divine intervention appears. Sometimes we find it suggested in a ray of light falling on the Virgin's forehead: Baldovinetti, Gaudenzio Ferrari, Louis Carracci and Annibal Carracci (p. 364) announce the approach of the Holy Ghost by showing little naked angels flying in the upper part of the painting, who seem to part the clouds so as to make way for his passage.

However, most frequently, the painter did not consider it possible,

with regard to such an important actor of the scene, to content himself with a mere suggestion or indication and, according to a centuries-old tradition, entrusted the symbolic dove with the active role of celestial agent, translating in this form the direct emanation of the creative all-powerful force.

This dove appears more or less vaguely, at times quite distant—Fra Angelico, Andrea del Sarto, Ghirlandajo, Philippe de Champaigne—at others, already close to earth and advancing toward the Virgin as in the works of Carlo Crivelli, Perugino or Le Sueur. It is represented either soaring above the Virgin's head (Poussin) or, almost touching her forehead: Hans Holbein, Benedetto Bonfigli. At times tiny as a wren (Mathias Grünewald and Roger Van der Weyden and at others large sized, as in the works of Albrecht Dürer, Piero della Francesca or Murillo, it sometimes reaches the proportions of an eagle (Louis Bologna) (p. 364).

It generally soars in the midst of a burst of light as is the case with Zurbaran (Grenoble Museum) and Veronese (Scuola di San Rocco), in a more or less opened up orbit among the clouds sometimes filled with little angels, as, for example, in the creations of Guido Reni (Louvre) or Cornelis Van Poelenburg (Vienna Gallery). In some cases it is carried or guided by a beam of light coming from the mouth, the chest or the hand of God the Father (Neri di Bicci, Uffizi). The latter often appears in the upper register, sometimes at a great distance (Francesco Cossa), sometimes surrounded by a court of angels (Giovanni del Piombo), standing (Mariotto Albertinelli), or bust-length (Pietro da Cortona), with one hand raised (Perugino), bending forward from the edge of the clouds as from a balcony (Francesco Bianchi) (p. 364).

At times, expanding beyond the meaning of the Annunciation scene by adding the announcement of the other drama—that of the Redemption, which will unfold itself at Calvary—the painter represents in a burst of rays Christ the Son in the guise of a child carrying a small cross: the Master of Flémalle, Francia or Giovanni dal Ponte (p. 364). This addition, as noted by Abbé Broussolle, was considered inappropriate by the Church "which in the

XVIII Century under Benedict XIV condemned the formula of the little child¹⁵".

**

In addition to the little or adult angels who surround God in the sky or accompany Gabriel on earth, one can see in the paintings under discussion other figures which the artists have believed it necessary to include.

Thus Benedetto Bonfigli (Vanucci Pinacothek) placed between the Angel and the Virgin the evangelist St. Luke accompanied by the winged ox lying behind him. The Master of Flémalle showed Joseph busying himself at his workbench in a room adjacent to the one in which the Virgin receives the Angel. (Joseph according to the evangelical text was to learn about the Incarnation of the Word only later. He was therefore historically, not supposed to appear in the scene of the Annunciation, nor incidentally in that of the Visitation in which he is often found represented¹⁶.) Carlo Crivelli, in the painting which we have already mentioned, and which he executed in 1486 for a convent of Ascoli, shows kneeling next to the Archangel Gabriel, the bishop Emidio who, with the mitre on his head and wearing the cope, presents on a tray a relief map of the city of Ascoli. In the retable painted by Francia in 1500 for the Annunziata in Bologna, four saints, among them St. Francis and St. Antony of Padua, standing on a hillock in the middle of a field, listen to the message of the Angel soaring in the air. In the retable painted about 1515 for the Sijena Monastery (Huesca Museum) six women wearing diadems or crowns are kneeling behind the Virgin. In a fresco of San Urbano alla Cafarella (XI Century) in Rome, a young girl lifts a curtain and thus takes part in the colloquy. The fresco of Barna (San Gimignano), in which Mary's entire house is represented in section, shows, to the right, a kind of cabinet where a servant, intrigued, seems to listen to what is being said in the neighboring room. Maurice Denis, in his *Catholic Mystery* (1891), which opens the series of his *Annunciations*, makes two of the children of the choir, bearing candles, walk before the Angel.

Finally, several painters have included animals; in the case of Baroccio and Lorenzo Lotto it is a cat, quietly sleeping in the work of the

first, and running as in flight in that of the second. Carlo Crivelli places a parrot and a peacock in the scene; Pisanello a little dog next to the Virgin and a couple of pigeons next to the Angel; and Titian, a familiar bird, which seems to be a partridge.

**

How can we account for the great diversity in a theme which appears *a priori* so simple, in the representation of the figures and the general organization of these pictures?

First observation: the painters of the Annunciation did not escape the common fate of all painters, that is to say, they "breathed the air" of their period, and their works were to a large extent conditioned by the atmosphere within which they were conceived. They reflect, in turn, the fashions and the tastes of Byzantium, of Flanders, of the Italy of the Renaissance, of picaresque Spain and of the great century of French art.

On the other hand, the choice of the painter with regard to his definite stand was not always entirely free. Outer influences, obligations and "servitudes" have often interfered with his decisions. There was the consideration of space allowed by the architecture, forcing a composition in height, in width, triangular, irregular, cut out or divided into two panels; the desires expressed, sometimes in an imperative way, by some donor or by the clergy: the pope, bishop or prior of the convent; the necessity, finally, of not copying someone else and of not repeating oneself; the consideration of the location, of the angle from which the composition was viewed and of light—all this preoccupied the painter from the very time he started to think his work through.

In addition, there exist, in the Christian iconographic tradition, laws with which artists of all types had to comply. But these laws are not so strict as one might imagine. In spite of their restraint, the painters of the Annunciation devoted themselves to the goal of appealing to our mind and heart, and succeeded magnificently.

**

Whoever will study their works carefully will be struck by the abundance of their symbolic content.

In what concerns the Virgin, for example, all the characteristics of

the future Mother of God, all her prerogatives, are found expressed by interpreters whose only difficulty, in the presence of a paragon adorned with all the virtues, was undoubtedly that they were obliged to reveal her in only one aspect.

If the Virgin Mary is shown all modest, effaced and very simply clad, she appears as humility itself. Given, on the contrary, veils of precious stuff or a sumptuous mantle, she becomes the ornate spouse, *sponsa ornata*. Seated on a throne in the setting of a palace, she is elevated above all creatures—she is queen. Shown inside a church, she is a saint among saints and the Christian altars await her. Represented in the process of reading or praying, she is pious and all lost in God. Given the features of a child with frail limbs, she is the rise of early dawn. Appearing big and robust, she is the strong woman, fierce as an army ready to crush the head of the ancient snake. The bed which is sometimes represented in her room, signifies by its drawn curtains or its undisturbed counterpane that Mary had spent in prayer the time which others devoted to sleep. The sewing basket with the scissors and the balls of wool shows that, trained to work since her early childhood spent at the Temple, she was diligent and concerned with the good management of her home. A bunch of flowers is shown on a piece of furniture. Why? We are in Nazareth, meaning "flower" and Mary herself is a flower—*flos florum*. A tall lily stands in a vase placed on the floor. It proclaims her purity.

One could thus multiply the comments on the subject of the Angel, whose personality has been interpreted by painters in many ways, depending on the place and time of execution. The conventionalized pose of the divine messenger which is shown at the primitive periods, his reserve endowed with respectfulness (XIII Century), his aristocratic, at times mannered elegance (XV and XVI Centuries), his whirlwind impetuosity (XVII and XVIII Centuries), his serene dignity and pure charm restored to him by the XIX Century—each has a meaning and could be explained.

The secondary figures also have an expressive intent of their own. The six women seen kneeling in the Huesca retable are the virtues of Mary. Even the animals sometimes

included in the scene have a meaning. The little dog of Pisanello is a symbol of fidelity (*Virgo fidelis*). And does not the frightened cat of Lorenzo Lotto make one think of the demon taking flight?

**

Thus have the artists of different periods of time and different countries expressed their inner vision, each of them in his own way, according to his belief, the temper of his mind and the particularities of his talent. Should we talk here—reproachfully—of the anachronisms which they have committed? Archaeology and the search for local color hardly brought much luck to those who have subordinated their inspiration to them. Nothing is more dangerous than concern for "reconstitution". Painting is not compelled to follow a scientific reality. Poetry is truer than history. Let us impose no limitations upon the artist's field. Let us merely thank the painters of the Annunciations, whoever they are, for having made "beautiful pictures".

In the extreme variety in realization, one thing is at least certain—the richness of the subject. This generous theme "which is full of infinite possibilities for all tastes and all centuries¹⁷", seems eternal. Artists will return to it, no doubt, as long as the bells of Christianity ring the Angelus...

The art of to-morrow will bring it its contribution. Will it lend this venerable theme a new series of masterpieces?

On walls of the churches the abstract painters will unfold, with their more or less decorative and perhaps expressive talents, the glittering display of their colors. But in "easel painting", whose fashion we cannot admit being completely lost, will they succeed, by means of lines and circles, in speaking to the churchgoers, women and children, in a clear language as permeated with charm and emotion as the old works executed according to supposedly out-dated formulas? Will they be able, in treating the subject of the Annunciation, to give everybody, even the unbelievers, equally pure, esthetic enjoyments?

One may be permitted to question this, and until further evidence, to retain some doubt in this respect.

PIERRE LADOUÉ.

VI^e PÉRIODE – VOLUME XXXIX – VI SERIES

Janvier-Juin

1952

January-June

GERMAIN BAZIN		José LÓPEZ-REY	
La Notion d'intérieur dans l'art néerlandais.	5	Two Sheets from Goya's Madrid Sketchbook.	341
Traduction.	62	Translation.	383
PIERRE BAUTIER		PIERRE MOISY	
L'Illustration d'une page célèbre de Chateaubriand.	185	Deux cathédrales françaises : La Rochelle et Versailles.	89
Traduction.	221	Traduction.	139
MICHEL N. BENISOVICH		RICHARD OFFNER	
Quelques artistes français au Portugal.	115	Note on an Unknown <i>St. Francis</i> in the Louvre Museum.	129
Traduction.	147	Translation.	151
CLOTILDE BRÈRE-MISME		COMTESSE JEAN DE PANGE	
La « Danaë » de Rembrandt et son véritable sujet, I.	305	Le Sculpteur Tieck à Coppet (portraits romantiques inédits).	37
Traduction.	373	Traduction.	70
GROSE EVANS		DORA PANOFSKY	
The Baroque Harmony of Space and Form.	27	Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau.	319
Translation.	68	Translation.	377
ROBERT GENAILLE		FRANÇOIS-GEORGES PARISSET	
La Peinture de genre aux anciens Pays-Bas au XVI ^e siècle.	243	Claude Deruet.	153
Traduction.	291	Traduction.	213
ELSA GERLINI		CATHERINE PASZTORY	
To Whom Should the Monochrome Lunette in the Galatea Hall of the Farnesina, in Rome, be attributed? (After the Fourth Centenary of Sebastiano del Piombo)	173	La Bague et le sceau de l'abbé Guillaume Hamer.	203
Translation.	217	Traduction.	227
PIERRE LADOUÉ		CHANDLER RATHFON POST	
La Scène de l'Annonciation vue par les peintres.	351	Flemish and Hispano-Flemish Paintings of the Crucifixion.	229
Traduction.	386	Translation.	287

OSCAR REUTERSWÄRD		CHARLES DE TOLNAY	
Sisley's "Cathedrals" — A Study of the Church at Moret series	193	The Autobiographic Aspect of Fra Filippo Lippi's Virgins	
Translation.	225	Translation.	295
JOHN REWALD		MARTIN WEINBERGER	
Extraits du journal inédit de Paul Signac, II, 1897-1898	265	A Bronze Statuette in the Frick Collection and its Connection with Michelangelo.	
Traduction.	298	Translation.	103
FERN RUSK SHAPLEY		HAROLD E. WETHEY	
A Predella Panel by Benozzo Gozzoli.	78	Hispanic Colonial Architecture in Bolivia, I.	
Translation.	135	Translation.	47

BIBLIOGRAPHIE

J. DONALD ADAMS, see : *Graphic Forms...*; CYRIL ALDRED, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt* (Ida E. Brophy), p. 372; CYRIL ALDRED, *Old Kingdom Art in Ancient Egypt* (Ida E. Brophy), p. 372; MERLE ARMITAGE, see : *Graphic Forms...*; *Ars Hispaniae : Historica Universal del Arte Hispanico*, Vol. V, *Arquitectura y Escultura Románicas*, by JOSÉ GUDIOL RICART and JUAN ANTONIO GAYA NUNO (Walter W. S. COOK), p. 211; "Arte en América y Filipinas" (José López-Rey), p. 61; EDNA and PIETER BIELENSON, see : *Graphic Forms...*; J. C. J. BIERENS DE HAHN, *L'Œuvre gravé de Cornelis Cort* (A. Hyatt Mayor), p. 61; PERCY BROWN, *Indian Architecture*, Vol. I, *Buddhist and Hindu Periods* (Clay Lancaster), p. 212; SAMUEL CHAMBERLAIN, P. J. CONKWRIGHT, W. A. DWIGGINS, see : *Graphic Forms...*; *Early Christian and Byzantine Art*, see : *Exhibition...*; *Exhibition catalogues of : Early Christian and Byzantine Art; Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance* (I.E.B.), p. 134; HENRY CHANDLEE FORMAN, *The Architecture of the Old South* (John Coolidge), p. 134; MAX J. FRIEDLANDER, *Landscape, Portrait, Still-Life : Their Origin and Development* (Jakob Rosenberg), p. 210; JUAN ANTONIO GAYA NUNO, JOSÉ GUDIOL RICART, see : *Ars Hispaniae...*; *Graphic Forms, the Arts as Related to the Book*, by J. DONALD ADAMS, MERLE ARMITAGE,

EDNA and PIETER BIELENSON, SAMUEL CHAMBERLAIN, P. J. CONKWRIGHT, W. A. DWIGGINS, PHILIP HOFER, GYORGY KEPES, DONALD KLOPFER, HERSCHEL LEVIT, PAUL RAND, CARL P. ROLLINS, WALTER DORWIN TEAGUE and LYND WARD (Eugene M. Ettenberg), p. 286; PHILIP HOFER, see : *Graphic Forms...*; *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, see : *Exhibition...*; JAKOB OTTO KEHRLI, *Die Lithographien zu Goethes "Faust" von Eugene Delacroix* (George Heard Hamilton), p. 61; GYORGY KEPES, DONALD KLOPFER, HERSCHEL LEVIT, see : *Graphic Forms...*; AGNES MONGAN, see : PAUL J. SACHS...; Stanley Morison, *The Typographic Arts* (Eugene M. Ettenberg), p. 286; JOHN POPE HENNESSY, *Donatello's Relief of the Ascension* (I. E. Brophy), p. 134; PAUL RAND, see : *Graphic Forms...*; GRETE Ring, *La Peinture française du XV^e siècle* (Jacqueline Bouchot-Saupique), p. 372; CARL P. ROLLINS, see : *Graphic Forms...*; PAUL J. SACHS and AGNES MONGAN, *Drawings in the Fogg Museum of Art* (Jacqueline Bouchot-Saupique), p. 207; REINALDO DOS SANTOS, *Conferências de Arte* (Robert C. Smith), p. 285; OLIVER SIMON, *Introduction to Typography* (Eugene M. Ettenberg), p. 286; WALTER DORWIN TEAGUE, LYND WARD, see : *Graphic Forms...*; HAROLD E. WETHEY, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (José López-Rey), p. 285.

N O T E S UR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

OTILDE BRIÈRE-MISME

ancienne élève, à l'Ecole du Louvre (1911-1913), de Salomon Reinach, d'André Michel et de Gaston Brière, chargée de conférences au Musée du Louvre (1920-1940), bibliothécaire (depuis 1918) et, ensuite, conservateur des estampes et photographies (depuis 1928) de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, a participé également au développement des études d'art aux Etats-Unis comme correspondante, dès le début (1920), de la Frick Art Reference Library de New-York. Auteur de nombreux ouvrages et articles dans le domaine de l'art flamand et surtout de l'art hollandais, elle nous offre aujourd'hui le premier chapitre de son étude sur *La "Danaë" de Rembrandt et son véritable sujet*..... page 305. Celui-ci marque le 40^e anniversaire de sa collaboration à la "Gazette des Beaux-Arts" qui date, en effet, de 1912.

DRA PANOFSKY

studied the history of art under the late Adolph Goldschmidt at the Berlin University and A. Warburg at the University of Hamburg. Since 1934 she has been carrying on her art studies at Princeton, N. J. and has published some of her works, such as the articles in the "Art Bulletin" devoted to the relationship between text and illustrations in the Utrecht Psalter, and to Poussin's *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art. Her *Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau*..... page 319 was submitted to us as early as in 1949 and delayed as part of our general delay in publication.

JOSÉ LOPEZ-REY

Adjunct Professor, Institute of Fine Arts, New York University, formerly associated with the University of Madrid and with the Madrid Institute for Historical Studies as well as with Smith College, Northampton, Mass., studied in Florence, Vienna and Madrid where he received his Ph. D. degree in 1935. He is the author of several books and a series of articles, a number of which recently appeared in the "Gazette". In 1947 he was granted a John Simon Guggenheim Foundation Fellowship for a comprehensive study of Goya's drawings. His article in this issue, on *Two Sheets from Goya's Madrid Sketchbook*.... page 341 is based on chapter II of the resulting book, entitled *Goya's Caprichos: Beauty Reason and Caricature*, soon to be published by the Princeton University Press.

ERRE LADOUË

Conservateur honoraire des Musées de France, a été successivement conservateur adjoint du Musée du Luxembourg, professeur à l'Ecole du Louvre (1930), conservateur en chef du Musée de Versailles et conservateur du Musée d'Art Moderne de Paris. Homme de lettres, auteur d'ouvrages et d'articles, dans le domaine tant littéraire qu'artistique, trop nombreux pour être cités ici, il est, de plus, lié à la "Gazette" par une amitié fraternelle à son ancien titre de rédacteur en chef de "l'Art et les Artistes". Son article dans ce fascicule porte sur *la Scène de l'Annonciation vue par les peintres*..... page 351

BIOGRAPHIE

(Mme JACQUELINE BOUCHOT-SAUIQUE, conservateur, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre; IDA E. BROPHY, former student, Institute of Fine Arts, New York University)..... page 371

Reproduit sur la couverture : La pseudo-Danaë de Rembrandt.—Musée de l'Ermitage, Leningrad (détail).

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

former student, at the Ecole du Louvre, of Salomon Reinach, André Michel and Gaston Brière, lecturer at the Louvre Museum, librarian (since 1918) and curator of prints and photographs (since 1928), of the Art Library of the Paris University, has also shared in the development of art studies in the U.S.A. as correspondent of the Frick Art Reference Library, New York, from its very beginnings. Author of numerous books and articles in the field of Flemish and especially Dutch art, she offers us here the first instalment of her study of *Rembrandt's "Danaë" and its Real Subject* (transl.)..... page 373 which marks the 40th anniversary of her first contribution to the "Gazette des Beaux-Arts", as early as 1912.

élève, d'abord, d'Adolphe Goldschmidt à l'Université de Berlin et d'A. Warburg, continue, depuis 1934, ses travaux de recherches à Princeton (U.S.A.). Elle est l'auteur d'un article sur *la Naissance de Bacchus*, par Poussin, du Musée Fogg, de l'Université Harvard, d'une étude comparée du texte et des illustrations du psautier d'Utrecht, etc., et, dans ce fascicule, de : *Gilles ou Pierrot? Notes iconographiques sur Watteau* (trad.)..... page 377 Cet article a été reçu par nous dès 1949.

Professeur adjoint à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de New-York, a travaillé à l'Université et à l'Institut d'Etudes Historiques de Madrid, et au Smith College de Northampton, Mass., après des années d'études à Florence, à Vienne et à Madrid. Il est l'auteur de nombreuses études dont plusieurs ont été publiées dernièrement dans la "Gazette". Lauréat, en 1947, d'une bourse de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, pour la rédaction d'une étude de l'œuvre dessiné de Goya, il nous offre la primeur de l'ouvrage qu'il vient ainsi de consacrer aux "Caprichos" de Goya, qui doit paraître bientôt à la Princeton University Press et dont le chapitre II a servi de base à son article sur *Deux feuilles de l'album de croquis madrilène de Goya*, traduit..... page 383

Honor. Curator of the French Museums, was successively, Assoc. Curator of the Luxembourg Museum, Paris, Prof., Ecole du Louvre (1930), Chief Curator, Versailles Museum (1938), and Curator, Museum of Modern Art, Paris, Fiction writer, author of books and articles, in the literary as well as the artistic field, too many to be listed here, he entertains with the "Gazette" ties of fraternel friendship as former editor of the magazine "L'Art et les Artistes". His article on *The Scene of the Annunciation as Viewed by Painters*, is translated..... page 386

Reproduced on the cover : The pseudo-Danaë by Rembrandt.—Hermitage Museum, Leningrad (detail).

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Prix de l'abonnement :
5.600 francs par an;
Prix de chaque numéro : 700 francs*

*Subscription price :
\$16.00 or £5/14 yearly;
Single copy : \$2.00 or 14/3*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO



3 8198 314 952 449



